U d'/of OTTAWA
39003001672541

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/munich00ponnel

A MUNICH

LAZARE PONNELLE

MAI 29 1973

850-1A-146

A MUNICH

GUSTAV MAHLER
RICHARD STRAUSS
FERRUCCIO BUSONI

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1913

Tous droits réservés

Universitas
BIBLIOTHECA
ttaviensis

ML
390
.P75
1913

A ma Femme

5 Juin 1912.

APRÈS LA VIII^e SYMPHONIE

DE

GUSTAVE MAHLER

APRÈS LA VIII[e] SYMPHONIE DE GUSTAV MAHLER [1]

Munich doit à ses rois, à ses princes, d'être le centre intellectuel de l'Empire — de paraître la propre et naturelle patrie des arts au sein de l'ambitieuse et positive Allemagne d'aujourd'hui. Tandis que les agitations et les commotions politiques refluent vers le Nord, l'accueillante Munich ne bouillonne que de la fièvre artistique. Elle a connu les grands efforts de Richard

[1] Article publié dans le *Journal des Débats* du 1[er] octobre 1910. Gustav Mahler naquit le 7 juillet 1860 à Kalischt, en Bohême. Il succomba en mai 1911 des suites d'une affection cardiaque et au labeur que lui imposèrent les 117 répétitions nécessitées pour la mise au point de la VIII[e] symphonie. Il nous lègue une neuvième et dernière symphonie: le Chant de la Terre.

Wagner, l'éblouissement de Lenbach, la verve truculente de Bœcklin. Elle ne s'est pas laissé déposséder de son ancien prestige, de son originalité. L'*Athènes de l'Isar* ouvre inlassablement ses portes et son cœur aux artistes, aux musiciens, aux poètes. Elle attire les étrangers et ceux-là ne viennent pas seulement admirer les beautés que ses musées recèlent: ils veulent aussi vivre de sa vie. Pour nous, qui goûtâmes au cours de la *Semaine de musique française* le charme pénétrant, l'affabilité simple et cordiale des réceptions princières, officielles et mondaines, nous en garderons le souvenir ému et reconnaissant.

Oui, le Munichois apparaît entre les murs de sa bonne ville comme un être d'exception. D'une réelle élévation d'âme, il a su garder le don et le sens des symboles merveilleux. L'aisance et la tranquillité des mœurs, *die Gemütlichkeit,* contribuent à perpétuer chez lui le goût et l'amour des saines traditions artistiques. La musique passe au premier plan. Les Munichois en font une consommation prodigieuse à l'égal de la bière. Elle devient l'un des facteurs indispensables de leur vie sociale. Ces bonnes gens

veulent de la musique et toujours plus et toujours d'autre. Un Festival Schumann, des cycles Beethoven, Brahms, Bruckner alternent avec les représentations wagnériennes du Prinz-Regent-Theater. Aux émotions vibrantes de la *Strauss-Woche* succèdent les doux enivrements du cycle Mozart. Le tour de Gustav Mahler nous conviait à la *Première* de sa nouvelle et huitième symphonie. Hier, enfin, la série des grandes auditions estivales s'achevait sur le triomphe de la musique et des artistes français.

I

S'il suffisait, pour aimer Gustav Mahler, pour pénétrer l'intelligence et le sentiment de son œuvre, d'admirer l'âpre effort, les amères fiertés, la confuse impatience de cet isolé, les joies mystiques de ce solitaire, les douloureux espoirs d'une âme repliée sur elle-même. S'il fallait l'apprécier pour toute autre chose que l'amoncellement d'un cahos symphonique, cette étude sympathique ne m'embarrasserait point. Mahler

a ses fidèles. Il a, dans les musiciens d'aujourd'hui, des fervents comme en aurait un apôtre. Je n'ai point de particulières tendresses pour sa doctrine, peut-être parce que ses symphonies l'érigent en précepte et qu'une disproportion prodigieuse éclate entre la forme et le fond. Et je sens très bien que détachés de la personne même de l'artiste, ses procédés polyphoniques qui font saillir outre mesure la vision grossissante, l'épaisseur de sentiment prennent un air boursouflé, désordonné quasi barbare. Aussi bien, dans Mahler c'est l'homme qui surtout m'intéresse. Quel est-il en lui-même? La VIIIe symphonie nous l'apprend. Elle révèle avant tout son âme. On sent qu'il s'y est mis tout entier, soit qu'il traduise et condense la mélancolie diffuse, l'élégiaque rêverie des Ve et VIIe symphonies, soit qu'il déchaîne et prolonge les pathétiques éclats, l'exaltation forcenée de la IIe et de la IIIe. C'est là que Gustav Mahler s'est le plus complètement déclaré.

Le cerveau de Mahler déforme, agrandit les moindres sujets. Sa manie, son goût, ce qui, chez lui, prédomine hautement, de façon brutale et exorbitante, c'est la passion du « *kolossal* ». Que

ce compositeur autrichien et mégalomane passe dans les milieux germanisants pour le héraut de la civilisation impériale, la raison en est facile à entendre. Avide de dominer, Gustav Mahler a la fièvre du mouvement et de l'action. Il semble se consumer, s'épuiser dans un effort sans cesse renouvelé pour imposer sa dictature musicale. Inquiet, ardent, hâtif, il produit symphonies sur symphonies avec une fébrile vélocité. Il fabrique des œuvres chaudes, violentes destinées à secouer l'auditeur, à lui donner le frisson. Il est, comme l'a si bien dit William Ritter, le symphoniste qui tente Dieu d'un bout à l'autre de son œuvre, le contrapuntiste qui sait tout et peut tout et qui en abuse[1]. Prompt à s'exalter, une sorte d'exaspération physique éclate dans ses œuvres démesurément longues. La VIIIe symphonie dure une heure trois quarts. Ceux qui se figurent Gustav Mahler d'après le caractère extérieur de son œuvre, se le représentent comme une espèce de monstre bruyant, guidé par un vague instinct épique, doué d'une extraordinaire puissance d'entassement.

[1] William Ritter: Études d'Art Etranger, page 245. Société du *Mercure de France*, Paris 1906.

Voilà ce qui frappe tout d'abord chez Gustav Mahler. Au fond, il y a autre chose. Mahler est de ceux que gouvernent la sensibilité, l'imagination. Il était tendre et passionné. Nul plus que lui n'avait besoin d'aimer. Et pour que les élans de sa sensibilité ne soient des causes de faiblesse, ce juif nietzschéen n'en plaça-t-il pas la source dans l'amour tout chrétien du divin? Ce qu'il espère, ce qu'il se promet de sa musique, en particulier de sa VIIIe symphonie, c'est qu'elle soit un code d'amour, qu'elle échauffe les désirs de surnaturel, qu'elle excite la soif du divin parmi les auditeurs. Mahler avait l'âme toute religieuse, mystique même. Il resta toute sa vie un inspiré, un illuminé qui garde la vue et le contact de Dieu.[1]

Par nature, par vocation artistique, Mahler était un solitaire. Il s'était développé loin de la foule. Le jour où il la rencontra, il s'identifia spontanément avec elle. Mahler fut peuple et

[1] «Audisti opprobrium eorum, Domine, omnes cogitationes adversum me». Voici, pour descendre dans le détail, l'inscription qui s'étale au frontispice de la villa que Mahler occupait à Alt-Schliederbach durant l'été. C'est là qu'il attendait des jours meilleurs.

poète, peuple par l'éloquence élémentaire de la mélodie, par la verve intempérante de l'inspiration, par une certaine trivialité d'expression, par le sûr instinct de l'effet immédiat et facile. Si l'on en croit M. William Ritter, la VIIIe symphonie « apparaît de tous points comme l'expression mondiale de l'état de notre vie, de notre culture et de notre idéal. Oeuvre démocratique et universelle par excellence, elle s'adresse non à celui-ci ou à celui-là, mais à tous. Son intention n'est pas de capter les suffrages des délicats, de chatouiller des sens ou des esprits blasés, mais de remuer des populations modernes entières et de leur donner cette minute d'exaltation et de réconfort que les foules du moyen âge tiraient des pompes du culte ou de l'Empire.[1] »

Oserai-je élever un doute? Mahler ne se contenterait-il pas d'absorber dans le sens de son talent toute la sentimentalité, l'ingénue sensualité, le mauvais goût et la nerveuse ambition de l'âme germanique? Eh! oui, c'est l'Allemagne des lourdes joies physiques, et aussi bien l'Allemagne des effusions douceâtres, des symboles

[1] William Ritter: La VIIIe Symphonie de Gustav Mahler. *Revue Musicale* S. I. M. Octobre 1910.

alambiqués et des solennelles gaucheries qui lui convient pour exprimer l'essence de sa propre nature.

Tel qu'il nous reste, Mahler avait quelquefois la voix plébéienne de Tschaïkowsky, la grâce voluptueuse de Schubert et de Mendelssohn et beaucoup plus souvent l'art laborieux d'Anton Bruckner. Il lui a manqué d'atteindre une perfection de forme capable de soutenir tous les sujets et d'être à la hauteur d'une forte inspiration personnelle. On sent que sa volonté artistique est en quelque sorte submergée par la masse des éléments étrangers. Son style âpre, saccadé, violent ou bien délicat, pénétrant et tendre, n'en fait pas moins l'un des deux ou trois musiciens supérieurs de notre époque.

La VIIIe symphonie forme un bloc énorme et véritablement imposant. C'est bien le type des architectures sonores à la Mahler. Car si variées que soient ses symphonies, elles ont une structure harmonique commune. Elles sont faites des mêmes matériaux. Une même inspiration en règle l'agencement. C'est partout le même mode de construction cyclopéenne. Partout on reconnaît le prodigieux architecte qui entend à sa

manière l'art de bâtir. Le tout est fait pour être embrassé d'ensemble et de loin. Ici, le souffle du compositeur se déchaîne tout d'abord sur le *Veni Creator Spiritus*. Les strophes de l'hymne liturgique remplissent toute la première partie du retentissement formidable des masses instrumentales et chorales mobilisées par Gustav Mahler, 850 choristes dont 8 solistes, 146 musiciens, orgue, harmonium, célesta, trombones et trompettes postés isolément. En face de la symphonie *avec* chœurs telle que Beethoven et Liszt, l'ont comprise, Mahler construit la *symphonie chorale*. Les voix agissent en fonction d'instruments. La vie des chœurs se mêle à celle de l'orchestre et de ce mélange résulte l'impression d'une vérité artistique, concrète et sensible, qui se superpose et se combine aux formules, aux recettes, aux règles traditionnelles. Mahler fait de toutes ces voix réunies ce que d'autres n'en feraient pas. Il a la puissance de leur imposer un rôle nouveau et splendide, de leur souffler l'ivresse ardente de la couleur. Une pièce comme la VIII^e symphonie est peut-être ce qui, dans notre musique actuelle, rappelle le mieux les grandes et somptueuses compositions de Haendel.

La deuxième partie nous transporte à même la scène du second Faust de Gœthe sans que nous ayons vu se faire la liaison, sans que l'on sache pourquoi [1]. Epris comme il l'est de mystère

[1] Rien n'est plus noble que la vie de Gustav Mahler et je comprends l'espèce de culte de latrie que lui ont voué Messieurs *William Ritter* et *Paul Stephan* (Gustav Mahler. Ein Bild der Persönlichkeit in Widmungen. Munich 1910; Gustav Mahlers Erbe, Munich 1908). Tous deux nous révélèrent le génie de Gustav Mahler à une époque où ses symphonies n'avaient pas encore fait fortune. M. William Ritter a l'admiration ingénieuse et vibrante. Au risque de prononcer ma propre condamnation, je n'hésite pas à reproduire cette forte page de la S. I. M. d'octobre 1910 dont l'orthodoxie mahleriste réjouira les esprits avides de « clartés » sur ce compositeur: « La VIII[e] Symphonie de Mahler, cyclique à sa manière, puisque tout y est engendré par le premier thème du *Veni Creator*, est une immense composition décorative, exécutée par une foule et proposée aux foules dans un but d'édification à la fois sacrée et profane, mais tendant à sublimer le profane par le sacré. Elle entend rappeler au culte de l'Esprit créateur le monde moderne et lui proposer de fondre en une seule adoration l'Eros antique et le Saint Esprit catholique, au cours d'une grande fête pompeuse où toutes les puissances de la suggestion musicale entrent en jeu. L'humanité entière étant Faust, elle recourt ensuite au Finale du *Faust* de Gœthe pour se rendre claire à elle-même sa pensée, pour dégager d'elle-même les paroles transcendantes dont elle est grosse. Viens à nous, Esprit Créateur, et fais nous comprendre que, par delà toutes les expériences, toutes les défaillances de la vie, ceci seul persiste, indemne et grand, source de tout, supérieur à tout, l'Amour, et que, sur les ailes de l'Amour, nous entrons dans l'éternité. Gloire au Père,

et de fantastique, possédé du besoin d'étaler ses aspirations mystiques, Gustav Mahler poursuit sans nul doute des buts infinis, très élevés. Ses desseins n'en sont que plus impénétrables. Ils dépassent la portée restreinte de la commune raison. Ils défient l'analyse. Mahler a l'ambition d'être un penseur, un grand penseur de la musique. Il ne réussit qu'à nous étourdir du froissement tumultueux de sa polyphonie magistrale, à nous ahurir des concepts ténébreux de ses symboles compliqués. Il vise au sublime et n'atteint que l'énorme. Il reste à la merci de son imagination fougueuse, touffue, désordonnée.

Les admirateurs de M. Mahler insinuent qu'il a voulu revenir à la mélodie, soit, mais sa mélodie court les rues. Il est désolant de suffisance

au Fils et au Saint Esprit, dont le nom est Amour, auprès de qui nous atteindrons par l'Amour et qui, par l'Amour nous entraînent à eux. — Les mots d'*Eternel féminin* sont tenus ici dans une acception toute philosophique et cabalistique, qui exclue toute idée de sexe. Mahler a pris la formule de Gœthe, il eût tout aussi bien pu recourir à la Schekkina du *Zohas*. Le texte n'est ici que le revêtement révélateur (au sens primitif *re-voiler*) de la pensée créatrice et si je puis m'exprimer ainsi, l'épiderme, la peau du corps musical, de la masse symphonique, la signification extérieure de la cohue chorale. »

S. I. M., octobre 1910.

sentimentale. Il ne s'en tient pas à la banalité, il y ajoute l'extravagance. Souvent son expression est lourde et maladroite, mais il a des mouvements puissants, des élans imprévus, foudroyants, tel cet *Accende lumen sensibus* de la première partie. Avec sa nature généreuse et passionnée, il lui arrive aussi de donner complaisamment dans les grands effets d'une théâtrale convention. Pressé de produire, Mahler ne reconnaît pas ce que ces improvisations ont d'inachevé et de déconcertant. Rien de la VIIIe symphonie ne laisse pressentir la grande œuvre que nous sommes en droit d'attendre du talent du grand maître autrichien. Et son talent est immense, je me plais à le répéter.

II

Un abîme sépare le génie germanique de l'esprit français. Cela est sensible quand on passe de Gustav Mahler à M. Camille Saint-Saëns, à

M. Vincent d'Indy. Après tant d'inexpressives lourdeurs, *le Festival de musique française* nous ramenait à un idéal de beauté formelle et plastique, de clarté, d'ordre et de goût. César Franck, Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, C.-M. Widor, Paul Dukas formaient un ensemble qui intéresse nos âmes. Debussy, Ravel, sous leur dillettantisme amusé, nous donnèrent une fête de l'intelligence sans égale. La prolixe médiocrité de nos musiciens d'il y a quarante et cinquante ans, avait conquis dans le monde les suffrages faciles des amateurs d'opérette. A la vérité, nous ne comptions pas, face à l'Allemagne. Dans le progrès des idées musicales, notre contribution restait insignifiante pour ne pas dire ridicule de maigreur, de frivolité. Dégagés des préoccupations dramatiques, l'esprit et la facture de la musique française se sont entièrement renouvelés sous l'influence de César Franck. A l'heure actuelle, les rôles sont renversés. L'influence de notre école symphonique s'établit solidement. Elle entame l'Allemagne elle-même. C'est le produit de cette transformation que la *Société française des Amis de la musique* se proposa d'offrir à l'étude attentive et sereine de

nos voisins d'outre-Rhin, au long des cinq concerts du festival de Munich. Elle a pris l'initiative d'affirmer, dans une manifestation collective et solennelle, les intentions de musique sérieuse, puissante, sévère et profonde qui hantent nos compositeurs. La portée d'une telle entreprise est considérable. Elle fait le plus grand honneur à ceux qui l'ont conçue et réalisée. Le profit que notre musique nationale reçoit de cet heureux essai, est inestimable. Il ne peut que lui donner confiance en elle, en ses destinées et la forcer à marcher dans sa voie d'un pas plus assuré. Les programmes, mollement éclectiques, ne comprenaient pas toujours des compositions d'égale valeur. La place d'une œuvre définitive comme *les Béatitudes* de César Franck n'était-elle pas marquée dans l'une des trois séances avec orchestre? On peut s'étonner aussi que M. Albéric Magnard ait été sacrifié à M. Roger Ducasse, voire même à M. Arthur Coquard. Il est permis de regretter que M. Vincent d'Indy n'ait pas été représenté par l'une des robustes et intransigeantes productions de sa maturité. Mais, au total, l'effort fut héroïque, généreux, couronné de succès. Le but est atteint. Nous nous

sommes hardiment mesurés sur le terrain musical avec nos grands rivaux d'Allemagne. Loin de tourner à notre défaite, cette joute artistique consacre la force et la vitalité de notre musique nationale.

RICHARD STRAUSS
ET LE FESTIVAL DE MUNICH

23—28 JUIN 1910

RICHARD STRAUSS
ET LE FESTIVAL DE MUNICH

23–28 JUIN 1910[1]

I

On sait que nos voisins d'outre-Rhin reconnaissent volontiers en Richard Strauss le plus illustre de leurs compositeurs. Né à Munich le 11 juin 1864, le maître allemand vient à peine d'accomplir sa quarante-sixième année que déjà ses productions suffisent à fournir ample matière au festival de six jours que l'on appelle ici « Die Strauss-Woche ». A l'exception des œuvres

[1] Articles publiés dans le *Journal des Débats* des 5 et 25 juillet 1910.

chorales, de *Taillefer,* d'*Enoch Arden,* de *Guntram* et de cent et quelques lieder, l'œuvre de Strauss nous fut présentée dans son ensemble. Sa fécondité tient du prodige. Strauss apportait en naissant une organisation merveilleuse pour les combinaisons polyphoniques. Il eut le don d'abondance et de facilité. Ses œuvres d'enfance et de jeunesse, *la Sonate pour violoncelle et piano, la Blaeserserenade, le Quatuor à cordes, la Sonate pour violon et piano* que nous entendîmes aux deux matinées du Künstler-Theater, laissent apparaître les bases solides et naturelles sur lesquelles reposeront les productions de la maturité. Elles trahissent la facture et la conception d'un artiste en formation et portent visiblement l'empreinte des classiques. Elles nous montrent aussi que l'acquisition de l'habileté technique ne fut ni le plus important ni le plus difficile pour lui. S'il se nourrit successivement des influences de Liszt, Berlioz, Wagner et Brahms, ce n'est pour les subir qu'un temps. Toutes ses facultés convergent en un seul point qui est comme le foyer lumineux de son intelligence: augmenter à l'infini, dans tous les sens, la puissance d'expression de la musique. Wagner

avait creusé un large sillon. Richard Strauss retourne le champ tout entier.

Ses tendances nouvelles et profondément modernes ne laissèrent pas que de provoquer les plus violentes critiques; mais il n'est personne qui ne se sente frappé et soulevé par l'ardeur frénétique de son imagination, la virtuosité sans égale de son écriture, l'impressionnisme éblouissant et comme flamboyant de sa polyphonie. Au reste, jamais artiste ne se montra moins ménager des opinions reçues, plus indépendant vis-à-vis des pontifes de son art. Devant ses adversaires, il ne désarma jamais. Aujourd'hui, il revient à Munich en conquérant. La volonté de vaincre est de son caractère le trait le plus saillant, comme de sa musique l'inspiration la plus haute. Dans *Une Vie de Héros* il a, sans peut-être le vouloir, expressément raconté sa vie comme il se la représente dans ses lignes idéales. Au cours de la symphonie, le *Tondichter* déchaîne une formidable bataille où son héros engage des forces illimitées, celles du génie, pour foudroyer, terrasser et sabrer la racaille des Antagonistes. A Munich, plus que partout ailleurs, les détracteurs se montrèrent acharnés.

Guntram (1894), le drame musical dans lequel le jeune artiste avait mis le meilleur de son âme d'alors, succomba sous la cabale. Strauss quitta rancuneux et blessé sa ville natale. Mais, de sa rancune même, il fit un cordial amer qui stimula son instinct créateur. *Une Vie de héros, le Feu de la Saint-Jean,* poème satirique à l'adresse des Munichois, sont les deux œuvres où il exerça son pouvoir agrandi et doté d'une arme nouvelle : l'ironie méprisante.

Ce n'est donc pas par hasard ou pour des raisons musicales, — ni même parce que les cloches et les pétards de la Saint-Jean retentissent encore le soir du 23 juin comme au bon vieux temps du vieux Munich, — que Strauss a choisi *le Feu de la Saint-Jean* (Feuersnot) et *Une Vie de héros* pour les morceaux d'ouverture à la *Strauss Woche.* Il a calculé une revanche, et il a voulu, à ceux qui l'avaient méconnu, proclamer une gloire à l'heure actuelle partout retentissante, et comme en concentrer les échos et l'éclat pour en éblouir et assourdir la ville qui l'avait rejeté. Le succès dépassa tout espoir. On n'imagine pas de quelles ovations furent saluées la péroraison d'*Ainsi parlait Zarathustra,* celle

de *Don Juan* et celle de la *Sinfonia domestica* qui clôturait le festival. Le dernier jour, en particulier, parvenu au terme de sa longue tâche, Strauss, qui s'était jusque-là maîtrisé, se laissa emporter par la fougue débordante de son œuvre. Il fallait le voir chanter et crier les thèmes au fur et à mesure de leur apparition, accélérer les mouvements et sourire, pour les encourager, aux instrumentistes dont il exigeait un effort presque surhumain. A la fin du morceau, la salle entière, debout, acclamait frénétiquement le compositeur et ne se lassait pas de le rappeler.

Sur les fondements jetés par Berlioz et Franz Liszt, il appartient à Richard Strauss d'élever l'édifice symphonique le plus gigantesque qui ait jamais existé. L'effort de l'artiste qui veut égaler son expression à sa pensée se décèle par un magnifique retour à la polyphonie, à ses enchevêtrements, à ses juxtapositions, aux combinaisons incessantes et renouvelées du contrepoint. Chez Strauss, nous ne trouvons pas un matériel sonore tout préparé, des accords. L'orchestre n'offre plus une masse compacte et serrée comme celle des romantiques. Sa matière,

c'est la note, la combinaison des notes entre elles. Le contrepoint est à la base de toute sa musique, et cette base, le prodigieux ouvrier la construit inébranlable et de force à porter sans rompre, sans plier même, les étages superposés de l'architecture polyphonique. Strauss élève son organisme sonore à la perfection spécifique. Au sein de cet organisme, les parties concertantes, animées d'une vie propre et indépendante, se froissent, se heurtent, se superposent ou s'enjambent avec une prodigieuse dextérité. Strauss ne recule devant aucune audace, fort qu'il est de son génie dominateur, pour contraindre les éléments les plus hostiles à s'allier entre eux. Les rythmes ternaires marchent contre les rythmes binaires et se fondent parfaitement l'un dans l'autre. Il ne lui répugne pas de violenter les tonalités, d'écrire dans une tonalité absolument étrangère à la dominante ou dans plusieurs tons à la fois. On se demande par quel sortilège insoupçonné se réalise le jeu de ses combinaisons sonores. L'instrumentation, d'une souplesse, d'une aisance merveilleuse, se charge d'adoucir les frottements harmoniques et de ramener à la consonnance le choc et la brutalité des plus

implacables discordances. Les duretés, les dissonances se résolvent les unes par les autres. Toutes les conventions d'école disparaissent. Strauss ne songe qu'à projeter dans son art les frémissements de sa sensibilité. Il sent et révèle la valeur sentimentale des timbres, et, dans l'art d'amalgamer les sonorités, sa puissance est formidable. Le coloris devient l'élément prépondérant de sa musique. Strauss a la merveilleuse faculté de transformer des phénomènes sonores en phénomènes lumineux. Il évoque, non plus le rêve, mais la vision réelle et colorée, véritable suggestion d'images, telle par exemple, l'intense et rayonnante péroraison de *Mort et Transfiguration,* et tout l'ensemble de sa plus récente production dramatique, *Salomé, Elektra.* Dans le réveil de la polyphonie, le musicien assortit les sonorités aux sensations. Sa couleur orchestrale est opulente, chaude et vigoureuse, mais les trouvailles harmoniques ne sont jamais compromises par la recherche inquiète de l'effet, par l'artifice et le procédé. Strauss traverse son siècle constamment dans la fièvre, jamais las, grisé de l'incessante fermentation de son cer-

veau. Toujours prêt à se donner, à s'épancher librement, plus il dit, plus il lui reste à dire.

Symphoniste, dramaturge, il choisit un sujet hors de lui pour y diriger notre émotion. Il fait l'élection d'un héros : Don Juan, Macbeth, don Quichotte, Zarathustra, Till Eulenspiegel, Heldenleben, Salomé, Elektra, à moins qu'il ne s'arrête sur lui-même, Guntram, Sinfonia domestica. Strauss prend sa matière de toutes mains, mais avec un instinct étonnant d'art objectif, il s'incorpore à la substance qu'il emprunte. Dès qu'il conte, il voit, il peint, il exprime la vie. Strauss est le musicien de l'action. Chez lui, tout contribue à exalter l'énergie, à célébrer la force. Sa musique est une promotion constante vers un degré supérieur de l'existence haute et saine.

Mort et Transfiguration nous est apparu comme une œuvre à la fois puissante et délicate, œuvre de nuances, d'ombre et de lumière, mais œuvre aussi de fond, de vérité absolue. La musique communie avec le poème d'Alexandre Ritter. Le développement symphonique est la traduction fidèle et logique de la vision poétique, si fidèle, si logiquement musicale qu'on a pu

croire un instant à l'antériorité de la musique sur la poésie. Rien de plus apaisant que la grandiose conclusion où le thème de l'idéal monte à pleine harmonie sous l'envolée des harpes, des cuivres et des bois. La voix de l'enfance s'unit à celle de l'idéal. Ne chantent-elles pas toutes deux les joies les plus sereines, les plus douces, magnifique conclusion dans laquelle le musicien a fait entrer quelque chose de l'infini et de l'éternité.

Strauss porte en lui des forces sans nombre, libres et impatientes. Le *Don Juan* de Nicolas Lenau l'attirait d'instinct. De quelle manière et combien profondément le poème de Lenau imprègne-t-il la substance musicale? La symphonie a dû jaillir d'un coup de fouet, d'un jet ardent et spontané. A vrai dire, le poète et le musicien sont séparés par la différence de leur nature. Lenau est une victime élue pour la souffrance. La vie aggrave la solitude, l'amère tristesse de son âme. Plongé en son fond, Strauss ne trouve pas les mêmes raisons de souffrir. Chez lui, le goût de l'action, l'énergique intensité de la vie disperse les impressions de tristesse. En son *Don Juan,* la musique

est à la fois jeune, empoignante, passionnée, étincelante de vie et de chaleur, frémissante d'une sorte d'ardeur physique.

Till Eulenspiegel, Don Quichotte, font époque dans l'histoire de la musique à programme. Ces deux œuvres sont le produit d'une riche imagination et d'une verve nerveuse, ardente, presqu'endiablée. Strauss possède, au plus haut point, le sens comique : il a le don de la joie et du rire. Le rire est franc, sain et généreux. Dans *Till Eulenspiegel,* la joie surabonde. Rarement l'inspiration du maître fut plus audacieuse, plus spirituelle, plus ingénieuse. Le développement musical est de plus en plus rapide et sûr, de plus en plus concentré. Le style s'enrichit et s'assouplit, tandis que le lyrisme monte et déborde la symphonie.

Ainsi parlait Zarathustra compte parmi les pages les plus définitives de la musique moderne. La matière de cette exubérante et fougueuse composition est empruntée tout entière à Nietzsche, et c'est dans le programme lui-même qu'il faut rechercher, musicalement parlant, la logique et le pouvoir expressif de ce « Tondichtung ». Ondoyant et divers, l'homme

se courbe et s'abîme devant les forces étranges, immuables de la nature. La religion, le tourbillon des passions, la science l'attirent tour à tour sans jamais rassasier son désir. Las de ne pouvoir arracher à la nature son secret, Zarathustra se réfugie dans le rire, dans la danse. L'énigme n'en reste pas moins irrésolue et la symphonie s'achève sur la succession alternante des deux tonalités fondamentales et contraires, *do* et *si,* qui forment la base de l'œuvre. Ici le génie de l'instrumentation est poussé jusqu'en ses dernières limites. En dépit de la complexité de l'orchestration, de la prodigalité de la polyphonie, Zarathustra s'impose par la clarté, la netteté du tout organique, par la spontanéité, la franchise et la vigueur de l'inspiration.

Que dire d'*Une Vie de héros,* que tout le monde ne sache? Ce morceau d'une fougue dévorante, d'un élan irrésistible, n'est-il pas au répertoire de toutes nos Associations musicales, et devenu classique pour ainsi dire? Passons à la *Sinfonia domestica,* la dernière en date des productions symphoniques du maître. L'homme, la femme et l'enfant, le milieu dans lequel ils s'agitent; le mouvement et la réaction de leurs

caractères, constituent l'unique ressort de la *Domestica*. On a trop remarqué jusqu'alors ce que le musicien y a mis de réalité familière, de réalité bourgeoise, détournant par là même l'attention du côté véritablement humain et profondément musical de cette œuvre. Ces pages, dont la beauté ne saurait s'analyser en une heure, respirent un souffle de rude enjouement, de gaieté impétueuse. Strauss ramasse et concentre toutes ses forces pour épuiser sa joie.

L'homme se présente sous le triple aspect de l'activité, de l'intelligence, de l'enthousiasme. Deux thèmes d'une entraînante décision, d'une foudroyante soudaineté lui sont dévolus. Si le besoin d'agir est impérieux, le rêve a sa part et son heure. En des harmonies d'une élévation toute beethovénienne, d'une solennelle grandeur, les bois et les violons expriment la sérénité du motif de l'intelligence. C'est un curieux alliage de dynamisme et de rêve, de volonté concise et de tendresse enveloppante. Deux thèmes s'adaptent à la femme pour caractériser en elle le caprice et le sentiment. Quant à l'enfant, un seul motif, plein de sérénité, exposé par le hautbois d'amour, suffit à dire la naïveté joyeuse,

l'innocente candeur d'une âme peu soucieuse des complexités de la vie. La structure de cette symphonie est absolument remarquable de clarté et de force. Le Finale, qui est la partie la plus longue, en est aussi la plus constamment humaine, la plus vivante. Le principe de la double fugue régit le concert des divers éléments où tout est jeunesse et vie. La fugue se développe, s'enrichit et se complique avec une puissance, une plénitude extraordinaires. Il n'y a pas de musique plus substantielle, enfermant en des formes plus concises, avec une telle limpidité d'écriture, plus d'énergie, plus de volonté. Strauss a conscience de la mâle robustesse, des élans joyeux et spontanés de l'être tel qu'il le saisit en lui, puissant, actif et volontaire. Et c'est sur l'affirmation consciente et joyeuse de sa volonté que s'achève la *Sinfonia domestica,* œuvre de santé, de lumière et de joie [1].

1 Cf. Le ***Courrier Musical*** du 1er mars 1905: la Sinfonia Domestica de Richard Strauss par Lazare Ponnelle.

II

Le drame est partout dans Strauss, comme l'a fait si justement remarquer M. Romain Rolland, même dans celles de ses œuvres dont la forme semble le moins faite pour le contenir : poèmes symphoniques, lieder. Il devait aborder la scène et, l'abordant, la débarrasser des ienteurs des œuvres de l'ancien répertoire, l'animer du mouvement effréné de sa polyphonie, l'éclairer des colorations frémissantes de son impressionnisme orchestral. Ici, tout est action et couleur, telle est l'épigramme qui pourrait flamboyer au frontispice des deux derniers drames : *Salomé, Elektra.* Sans doute Richard Strauss travaille à la lueur du foyer wagnérien, mais pour en attiser davantage la flamme. Sa volonté de conquête l'engage dans des voies encore inexplorées. Le domaine expressif de la musique s'élargit. Strauss exaspère et pousse à bout l'esthétique wagnérienne. La musique s'adapte étroitement au poème et le suit pas à pas sans

jamais briser l'élan du drame, ralentir la marche de la passion. L'orchestre tient le rôle capital. C'est en lui et par lui que le drame s'exprime. C'est lui qui nous prend, nous garrotte et nous terrasse de ses coups. C'est lui qui donne au mouvement scénique cette intensité forcenée. La voix ne se pose plus sur la trame symphonique que pour ajouter à la couleur.

Fidèle à la tradition de Wagner, Strauss persiste dans l'emploi du leitmotiv. Ses thèmes sont le plus souvent d'une inspiration élémentaire. Si leur choix n'est pas toujours d'une essense rare, il est éminemment symphonique. Réduits à de simples et courtes formules mélodiques, la sobriété même de leurs dessins rythmiques les rend admirablement propres à subir les transformations et les juxtapositions les plus variées. Leur signification psychologique, leur valeur expressive n'est pas, comme chez Wagner, définitive. Ici, les leitmotiv se drapent d'harmonies mystérieuses, enfiévrées ou décoratives, et c'est dans le revêtement sonore qui leur est composé qu'il faut rechercher leur pouvoir d'évoquer un sentiment, un état d'âme, un caractère ou bien une situation. L'orchestration de

Wagner procédait par masse. Strauss se libère complètement de la tyrannie du maître de Bayreuth dans sa manière d'instrumenter. Il transporte sur la scène les principes de son poème symphonique. Sa force et son originalité consistent à faire courir dans le drame les ondes nerveuses, subtiles ou brutales de sa polyphonie. Jamais sa virtuosité contrapontique, son art audacieux dans l'accouplement des timbres et la division des instruments n'avait mieux éclaté que dans *Salomé* et dans *Elektra.* Jamais la pâte orchestrale n'avait été pétrie de main plus robuste et plus sûre. Au point de vue de l'écriture, ces deux drames musicaux nous révèlent la dernière manière du compositeur allemand.

Strauss avait inauguré sa carrière dramatique par *Guntram* (1892-1893), drame musical en trois actes d'inspiration toute wagnérienne. Honorablement accueilli à Weimar, cet opéra ne put voir les feux de la rampe à Munich. Les artistes en déclarèrent la musique injouable. *Feuersnot* ou *le Feu de la Saint-Jean* (1902) est une œuvre d'orgueilleuse et mordante fantaisie dirigée contre ceux-là mêmes qui firent obstacle à *Guntram.* Sous couleur de porter à

la scène une légende d'origine flamande, *das erlœschene Feuer zu Audenaerde,* Strauss s'est fourni l'occasion d'un discours apologétique à la face des Munichois qu'il raille dans l'étalage de leur *Biernatur* et de leur esprit bourgeois. Le drame n'existe pas ou plutôt il n'est qu'accessoire. La tirade cinglante de Conrad le sorcier, porte-parole de Strauss lui-même, forme le centre du poème, relègue à l'arrière-plan tout le reste et ralentit une action qui ne marchait déjà qu'avec des ficelles. *Feuersnot* n'en reste pas moins une œuvre pleinement savoureuse, éblouissante de couleur et de verve, d'un métier vertigineux.

Salomé[1] (1905) marque le point culminant de la production dramatique allemande depuis Richard Wagner. Oscar Wilde nous a fait toucher au paroxysme de l'érotisme, à toutes les contradictions de la folie. C'est la tragédie du mal, du mal le plus dévorant de tous, la sensualité et la luxure, en conflit avec le bien représenté sous les traits austères et calmes du prochète Jocha-

[1] Cf. Le *Courrier Musical,* 15 janvier 1906: Salomé, de Richard Strauss, à l'opéra de Dresde par Lazare Ponnelle. Première représentation le 9 décembre 1905.

naan. De l'antithèse des deux forces opposées jaillit tout le drame et voilà ce qui chez le musicien provoqua la *Stimmung*. Le génie du « Tondichter » a bondi par dessus la réalité, par dessus l'exotisme du sujet pour tracer de l'amour charnel le plus violemment exaspéré en des harmonies brûlées d'une passion ardente et féroce le tableau le plus chaud et le plus coloré, le plus vibrant que musicien ait peut-être jamais brossé. Toute la folie de la chair et du sang se rue à l'orchestre et aux voix. Nul soupçon de langueur ou de morbidesse orientale ne vient effleurer cette musique écrite en traits de feu. La note exotique n'a pas d'écho si ce n'est dans la danse où l'on en perçoit le tintement éloigné. Strauss s'impose à l'émotion des spectateurs par le choc furieux et tumultueux de la passion, par la fougue, par l'emportement de ses combinaisons sonores. Des mélodies enivrantes montent en bouffées capiteuses des sables ardents de l'orchestre. Elles s'élancent comme lâchées au travers d'une symphonie en délire. On dirait des résonnances d'une nature inconnue et sauvage, des palpitations étranges. Rien de plus nouveau pour l'oreille. Rien de plus empoignant pour

l'imagination. Les représentations du Châtelet, la réapparition triomphale de *Salomé* sur la scène de notre Opéra vous l'ont fait amplement connaître. Je n'insiste pas autrement sur cette œuvre.

L'auteur du poème d'*Elektra* (1909), M. Hugo von Hoffmansthal, a fort dextrement adapté aux exigences de notre mentalité moderne, aux ressources de la scène actuelle, la tragédie grecque. On a prétendu qu'il avait porté une main sacrilège sur l'œuvre de Sophocle. Il est aisé de relever dans sa pièce deux ou trois innovations regrettables, mais altèrent-elles essentiellement l'antique donnée du drame, déforment-elles les caractères? Les manipulations coupables du dramaturge allemand ne se bornent-elles pas à ramasser, à condenser une action qui s'étendait à de longs et admirables développements, en de larges expansions lyriques que le chœur avait la mission de traduire? Quoi qu'il en soit, ce poème devait naturellement tenter un compositeur qui, dès sa jeunesse, sur les bancs du lycée, s'appliquait à mettre en musique les chœurs d'Electre (1880). Dans sa partition Richard Strauss donne la mesure complète de ce qu'il peut. Plus rien

ne subsiste de l'ancienne forme d'art. C'est la fin du régime wagnérien, l'avènement d'une ère nouvelle. Toutes les qualités dont *Salomé* faisait preuve se retrouvent, mais portées au degré suprême. Dégagée de toute préoccupation mélodique et tonale, d'une réalité saisissante dans la peinture des caractères, *Elektra* représente un progrès évident sur le drame précédent et le domine de haut. Strauss a brisé toutes les formules passagères ou factices. La convention théâtrale ne joue plus aucun rôle. L'action se déroule logiquement, despotiquement en l'espace d'une heure et demie. Ni préludes, ni entr'actes; c'était déjà le cas de *Salomé*.

Dès la première mesure, nous sommes en pleine crise. Elektra, chienne hurlante telle que Sophocle l'avait conçue, se rue sur la scène avec un mouvement de bête traquée. Elle n'en sortira plus. Autour d'elle et par elle, le drame se noue à l'orchestre, s'exaspère et se consomme. Elle y allume à tous les coins une flamme qui circule, bondit et rebondit. Rien ne l'arrête, rien ne l'essouffle. Moins en éclat, moins en surface, plus humain, plus intérieur que Salomé, le sujet éveille des impressions plus profondes. Les cha-

leureuses et touchantes supplications de la douce Chrysothémis, la scène de reconnaissance entre Elektra et Oreste pénètrent jusqu'à l'essence de l'émotion. Electre, Chlytemnestre sont puisamment caractérisées. Toute la composition de la scène entre ces deux personnages est d'une vérité, d'un pathétique intense. Par le pur artifice d'une souple polyphonie, Strauss produit des effets gigantesques. Nombre de pages d'une émotion poignante et soutenue sont d'une puissance parfois sans égale. Le dernier tableau constitue d'un bout à l'autre une prodigieuse symphonie dont nuls mots ne sauraient rendre ni la force ni la beauté. En résumé, l'œuvre est essentiellement dramatique et lyrique. Tout y est abrupt, direct, rapide, vivant et passionné. Voilà vraiment le drame impérissable dont la grandeur surhumaine éblouit.

L'art de Richard Strauss répond-il à notre conception française de la musique ? J'avoue franchement que non. Notre répugnance pour tout ce qui contredit à notre idéal de goût, de mesure et de sobriété fait que ces transports de colosse mû par la volonté de puissance nous dénonceront toujours l'indice d'un art fruste et

sauvage dans l'exubérance de sa force spontanée. Mais qui donc me garantit que notre formule est la bonne? A ce compte là, pourquoi ne point rejeter le génie de Rubens hors de la peinture pour n'avoir point connu la ferveur angélique de Fra Beato ou la délicieuse palette de Corrège?

J'ai hâte d'en arriver à l'interprétation. C'était la première fois que le *Prinz Regent Theater* ouvrait ses portes devant un autre musicien que Wagner. L'orchestre consciencieux et discipliné du Théâtre de la Cour fonctionna tout le long des trois représentations. Il fit des merveilles dans *Feuersnot,* dans *Salomé,* sous la direction enthousiaste et vivante de Strauss lui-même. Félix Mottl conduisit *Elektra,* non sans autorité, mais avec une lourdeur et un astucieux mépris des mouvements réclamés par le musicien qui déroutèrent les spectateurs auxquels restait présent le souvenir des vigoureuses représentations de Dresde et de Berlin. De même les intentions de Strauss furent médiocrement rendues de par la froideur et peut-être la non compréhension de l'interprète principale. L'Elektra de Munich, Madame Fassbaender, nous fit amèrement dé-

plorer l'absence de Madame Plaichinger ou de Mademoiselle Annie Krull. Le reste de la distribution fut des plus honorables. La voix de Mademoiselle Maud Fay, d'un timbre délicieux, n'a pas les chaleureux transports qui rendent si sympathique le personnage de Chrysothémis. M. Paul Bender composa un Oreste estimable, sans grand accent. Par contre, Madame Preuse-Matzenauer chante et joue avec un tempérament de feu le rôle de Clytemnestre. Sa voix puissante de contralto, sa mimique expressive firent d'elle la triomphatrice de la soirée.

Feuersnot et *Salomé* bénéficièrent d'une interprétation vraiment unique. Feinhals, baryton abondant et puissant, incarne avec beaucoup d'éclat, de lyrisme et de mordant, le sorcier Conrad. Sa partenaire, Madame Burg-Zimmermann, ne lui est pas inférieure. Tant au point du sentiment et de la compréhension qu'au point de vue purement vocal, elle nous donna une Diemut tout simplement admirable. Les chœurs, stylés à la perfection, concouraient à un ensemble parfait, d'une sûreté, d'une précision des plus rares.

Dans l'ensemble de *Salomé,* deux noms se

détachent sur tout le reste : Edyth Walker (Salomé), cantatrice du Théâtre de Hambourg, — Ernst Krauss (Hérode), *Heldentenor,* de l'Opéra de Berlin. Servie par un organe d'une étendue de deux octaves et dont elle sait, à son gré, varier les inflexions — maîtresse absolue de sa diction et de son jeu; douée d'un très réel et très original tempérament dramatique, Madame Walker entre puissamment dans la peau de son personnage. Son interprétation, d'une fascination délirante, d'un charme étrange et sauvage, se place au rang d'une création. Krauss est le seul artiste qui ait su s'identifier complètement avec la personnalité complexe du tétrarque décadent, secoué par les frissons de la peur, titubant sous l'empire des boissons. Son inquiétude et son incohérence neurasthéniques, l'indécision et la faiblesse de son caractère, les sursauts d'humeur noire ou subitement ricanante, tout cela fut éloquemment rendu par M. Krauss. Sous les traits d'un noble et farouche Jokanaan, M. Brodersen fit résonner une voix à la fois onctueuse et puissante. Je vous ai dit que Strauss enleva ces deux partitions avec une chaleur inouïe et conduisit ses musiciens à la victoire.

Il me reste à vous parler des concerts de gala donnés à la « Musikhalle » de l'Exposition sous la présidence du prince régent et en présence des membres de la famille royale. Animé du désir de bien faire les choses, le Comité des fêtes avait engagé tout exprès l'orchestre philharmonique de Vienne, qui est sans contredit la plus célèbre phalange artistique de l'Europe. Composé de cent quatorze exécutants, l'orchestre de Vienne renferme un quatuor puissant et parfaitement homogène, des bois agiles et délicieux de sonorité, chose surprenante en Allemagne, des cuivres excellents, merveilleux d'éclat, d'ampleur et de justesse. Strauss, infatigable, fut l'âme de toutes ces admirables soirées. Grandeur des ensembles, richesse et variété des timbres, souplesse et subtilité des traits, fini dans le détail, tout est à louer sans réserve. En tant que Kapellmeister, le pouvoir de Strauss est souverain. Le magnétisme du bâton transmet à tout l'orchestre l'intrépide volonté du chef. Le geste saccadé, impérieux, éclate souvent avec une brutalité violente. Les grands bras frémissants ne se contiennent pas d'aller chercher dans les abîmes de l'orchestre les germes sonores qu'ils amènent à

la surface de la nappe symphonique. La main droite triture et pétrit la masse du quatuor. Le poing gauche s'abat lourdement sur les timbales ou bien, crispé, défie et menace les cuivres pour en déchaîner le tonnerre. La baguette qui précipite le tourbillon sonore le contient aussi. On ne saurait posséder à plus haut point le don de mesurer le son et de le dépenser toujours avec le degré d'intensité voulu. Par sa technique et sa science prodigieuses, par son ardente et merveilleuse organisation, par l'extraordinaire puissance avec lesquelles il fit converger vers la perfection l'effort réuni de tous ses interprètes, Strauss nous a donné une fois de plus la sensation du génie.

LE CHEVALIER A LA ROSE

DE

RICHARD STRAUSS

LE CHEVALIER A LA ROSE
DE RICHARD STRAUSS[1]

Strauss c'est toute la musique dramatique de l'Allemagne contemporaine. C'est le plus vigoureux rameau poussé sur le tronc wagnérien, le seul où la sève se porte quand le reste dessèche. Humperdinck, Max Schillings, Pfitzner, Weingartner, Kienzl, Eugène d'Albert tiennent du maître de Bayreuth quelques excellents secrets de facture. Leur œuvre n'est pourtant qu'un diminutif de la sienne. Leur tempérament n'a pas la force de soulever ou d'écarter la masse confuse des réminiscences. Leur individualité

[1] Article publié dans le *Journal des Débats* du 6 février 1911; cf. aussi mon étude parue dans la *Revue Musicale* S. I. M. du 15 mars 1911.

Nous devons à M. Jean Chantavoine, une excellente traduction de cette partition éditée chez Adolf Fürstner, Paris. Voyez aussi la fine étude que le même auteur a publiée sur R. Strauss dans *La Revue* du 1er mars 1911.

n'est pas assez puissante pour exprimer ses réactions intimes au contact de la vie. Seul, Richard Strauss parvient à réaliser ses propriétés personnelles, à faire œuvre originale. Sa fantaisie se pousse dans tous les sens, mais son irrésistible penchant à se diversifier, à se disperser sur mille objets est corrigé par un besoin non moins impérieux d'unité. Strauss a touché tous les genres. Il passe indifféremment du drame à la comédie, à la farce, et met partout l'empreinte de sa personnalité. *Salomé, Elektra* assuraient le triomphe du drame musical. Le *Rosenkavalier,* donné pour la première fois au théâtre de Dresde le 26 janvier 1911, marque le point de départ de la Comédie lyrique contemporaine. La forme du genre subsiste, mais la vie, l'humanité s'en est retirée. Il manque à *Feuersnot* lui-même d'être une représentation sensible de la vie et cet opéra-comique d'une verve si copieuse, d'une écriture si fine ne s'en efface pas moins dans l'ombre des *Maîtres Chanteurs* et de *Falstaff.* A vrai dire, le choix du livret n'y est pas étranger. Cette fois, Richard Strauss a eu la main plus heureuse. Sa formidable machine, toujours sous pression, s'est

trouvée largement alimentée par le poème de M. Hugo von Hoffmansthal. Strauss a, nous le savons, d'effrayants besoins d'action, de sensations. Sa puissance de vision est illimitée. Dans l'intensité de son impression ce n'est pas lui-même qu'il cherche d'exprimer tout d'abord, c'est tout ce qui n'est pas lui. Il ne se pouvait qu'il ne demeurât à certaines pages du *Rosenkavalier,* joyeusement objectif. Mais on y découvre partout et toujours des coins d'adorable poésie, d'exquise sensibilité. Nul sujet ne lui permettait mieux de projeter son tempérament sur l'humanité, d'exprimer la concordance, l'harmonie de sa nature avec les dispositions intérieures et subjectives de son âme de poète. Il a senti se lever derrière les créations du librettiste toutes les émotions de son cœur, toutes les images de sa sensation. Son instinct comique ne l'a pas empêché de surprendre les vrais mouvements de l'âme. Le trait dominant du *Rosenkavalier* et comme la source intarissable de l'émotion, c'est la place que Strauss donne au sentiment. Nous retrouvons l'auteur de *Till Eulenspiegel* plus souple, plus logique, plus sensible que jamais. Et si le *Rosenkavalier* n'ajoute rien

à la définition que les œuvres précédentes nous donnent du génie de Richard Strauss, par une sorte d'éclosion régulière et de croissance continue ce même génie ne cesse de grandir, de s'épurer.

M. Hugo von Hoffmansthal a puisé dans la chronique galante de Vienne le sujet de sa comédie. L'action se déroule sous la régence de Maire-Thérèse. Le rideau se lève et nous sommes dans la chambre à coucher de la maréchale de Werdenberg, femme délicieuse, au déclin de sa beauté et qui devient amoureuse de l'amour. Le feldmarschall fait campagne; la princesse s'est éprise d'un jouvenceau de noble extraction, le comte Octavian, des marquis de Rofrano, un séduisant et hardi chérubin. Le matin se lève. Les oiseaux gazouillent. Octavian et la maréchale se perdent en de troublantes rêveries. Mais voici du tumulte parmi la livrée, du bruit dans les antichambres. Le maréchal serait-il de retour? Il ne s'agit heureusement que d'un importun, le baron Ochs von Lerchenau, hobereau de haute naissance, provincial malappris et de solide bêtise. Parent éloigné de la princesse, ce lui est un prétexte pour se présenter chez elle à une heure

indue. Il trouble un doux tête-à-tête. Par peur du scandale, Octavian n'a que le temps de se déguiser en la soubrette Mariandl.

Le baron est un coureur de dot; il ne rougit pas d'une mésalliance. Il vient précisément faire part à sa cousine de ses fiançailles avec Sophie, la fille du richissime Faninal, un fournisseur aux armées, tout récemment anobli. Il veut aussi la prier de désigner le gentilhomme qui, selon la coutume viennoise, se chargera de porter à l'élue la Rose d'argent, gage de son amour. Mais la vue de la soubrette délurée émoustille ce vieux galantin de baron. Sur le champ il lui donne un rendez-vous. La Maréchale, qui médite de jouer un bon tour à son butor de cousin, fait choix d'Octavian lui-même. Le baron s'en va tout ravi. Et soudain la Maréchale s'abîme en de mélancoliques et sentimentales pensées. N'a-t-elle pas surpris en sa noble chevelure les ombres argentées du temps qui s'enfuit? Elle pressent que son « *Bub* », Octavian se détachera bientôt d'elle. Pourquoi l'a-t-elle donc envoyé comme messager d'amour auprès de la douce et belle Sophie?

Le deuxième acte nous mène chez Faninal, le Chevalier à la Rose se présente à Sophie suivant

le cérémonial d'usage. Demeurés seuls en présence, les deux enfants ont tôt fait de s'enflammer l'un pour l'autre. Des intrigants italiens, Valzacchi, Annina, postés là par le baron, le préviennent sans retard. Notre lourdaud s'emporte, tempête, injurie Octavian qui croise le fer avec lui. Blessé au bras, Ochs von Lerchenau, se console à la pensée du gai rendez-vous qui l'attend en compagnie de la soubrette.

Le troisième acte se passe dans un cabinet particulier d'une auberge de banlieue, toute la mise en scène est truquée, machinée pour mystifier et confondre le baron. Octavian, sous son déguisement, ne cesse de le berner de la belle façon. La Maréchale, Faninal et sa fille arrivent à point pour dénouer la pièce qui se termine par le mariage d'Octavian et de Sophie. Les deux fiancés chantent leur bonheur énamouré cependant que la princesse de Werdenberg s'efface avec une tendresse exquise, avec un délicat héroïsme devant l'aube naissante de leur amour printanier.

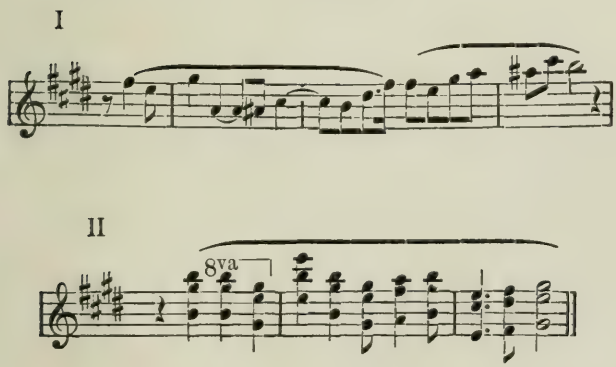
Telle est la comédie de M. d'Hoffmansthal, si peu comique en soi et qui gagnerait à être allégée de maintes inventions cocasses que je

ne pouvais souligner ici, encore qu'il s'agisse d'une *opera buffa* du goût viennois, écrite dans un savoureux dialecte du crû. Le sujet n'est pas nouveau. Conçu dans le style rococo, le poème du Rosenkavalier continue, sans y apporter de renouvellement, la série de nos comédies du XVIIIe siècle. Les situations et les caractères vont aisément de la plus niaise grossièreté aux délicatesses les plus subtiles, au lyrisme le plus puissant. Copieusement intriguée, la pièce offre une suite de scènes plaisantes, reliées et dénouées au petit bonheur. Elle occupe la foule incohérente et bigarée des comparses inévitables: notaire, intrigants, duègne, perruquier, médecin, entremetteurs, ruffiants, parasites, négrillons. Elle nous fournit le journal satirique et bouffon de la vie viennoise d'alors. On y singe grotesquement les manières et surtout le jargon baroque et solennel de la Cour d'Autriche. (Sei *Er* gut, mein Schatz — Sei *Er* ganz still. — Geniert *Sie* sich leicht.) C'est une savoureuse dérision de ce milieu galant et cosmopolite. A mieux dire, c'est une farce viennoise du goût des pièces représentées jadis à la *Josephstadt,* à *la Léopoldstat* et, qui ne signifierait rien, ou

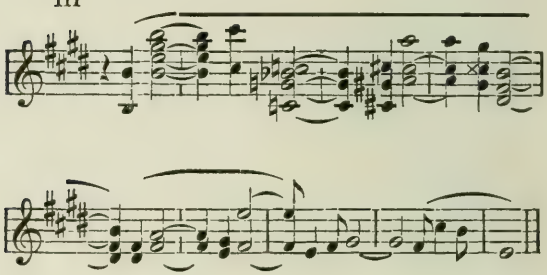
pas grand'chose ou rien de réel si les données ne servaient à mettre en lumière des sentiments de l'âme humaine. Les indications d'époque et de milieu, prétextes à de divertissantes esquisses symphoniques, ne sont que des éléments de représentation concrète. L'amour virginal de Sophie, l'impétueuse ardeur, l'effronterie d'Octavian, le cas de la Maréchale, la modification sentimentale qui s'opère dans le cœur de cette femme encore belle, et l'amène à faire le sacrifice de son dernier amour, tout cela n'est pas simplement viennois. C'est humain.

Et c'est la grandeur du musicien d'avoir dégagé de ce poème l'humaine vérité, d'avoir su chanter, avec une pureté et une simplicité de cœur admirables la douceur et la joie d'aimer, la tristesse nonchalante qui s'exhale des plus doux regrets. Sous ces apparences violentes, le compositeur d'*Elektra* cache une rare puissance de tendresse et de sensualité qui lui a permis de dégager de ce poème toute la puissance poétique. Il y a trouvé l'une des plus riches sources de lyrisme qu'il y ait, un des sentiments les plus universels, un de ceux qui prennent l'individu tout entier et jusqu'au fond. En passant à travers

son imagination le premier acte tout entier, la scène initiale du second, le duo et le trio de la fin deviennent une symphonie d'amour. Sa musique est comme le voile au travers duquel transparaissent les conditions éternelles, les réalités douloureuses et tendres de la passion. Chez la Princesse de Werdenberg, les pages voluptueuses et résignées de l'automne de sa vie sont trempées d'une mollesse élégiaque. C'est un cri de l'âme possédée et privée de son bien que nous rendent ces mélodies dont on pourra goûter la délicieuse lassitude, l'expression alanguie:



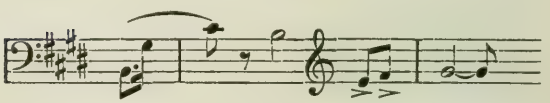
III



IV

Octavian n'est pas sans rapports avec Chérubin. Superbe d'audace, ce Rofrano s'élance joyeusement de toute sa nature chevaleresque vers l'amour:

V



Il est tout bouillant de désirs effrontés:

VI

La pensée de la femme ne cesse de l'obséder:

VII

La grâce virginale de Sophie contraste et l'on ne saurait exprimer avec plus de délicatesse les premiers troubles et le ravissement d'une âme qui s'éveille au souffle de l'amour:

VIII

Chanté par le hautbois, ce thème infiniment simple et doux, s'accompagne du motif de la Rose d'argent

IX

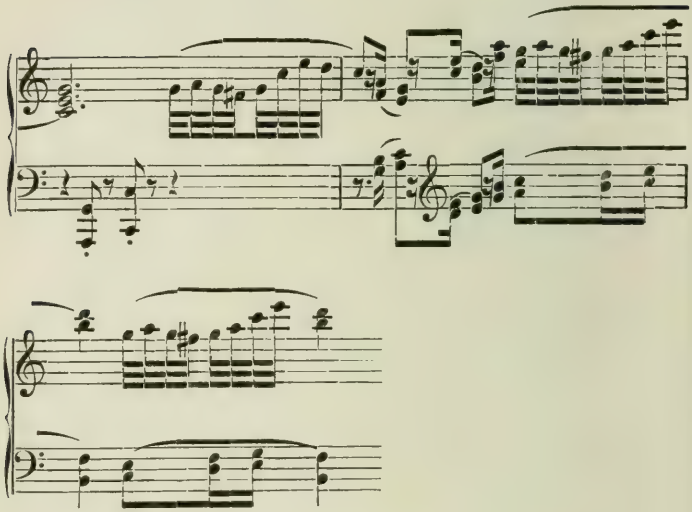
lequel est une trouvaille harmonique des plus rares. Rien de plus frais, de plus ami de l'oreille que ces notes argentines subtilement égrenées par trois violons solos, le célesta, deux harpes et une flûte assemblés. Un duo s'ensuit. Les deux enfants tâchent de forcer le mystère d'âme par lequel ils se sentent envahis. Par le dévelop-

pement des thèmes d'Octavian, le quatuor solo amène une de ces puissantes effusions lyriques que l'on retrouve dans le finale de *Don Quichotte,* dans la *Domestica* et dans quelques-uns de ses plus beaux lieder: *Befreit, Pilger's Morgenlied, Frühlingsfeier.* Strauss atteint alors à une pureté, à une sincérité d'émotion qui l'égalent aux plus grands poètes de la musique. Le trio (ré bémol majeur, 3/4) et le duo final du 3e acte (sol majeur 4/4) appartiennent au même genre de beauté. Il y a, dans ces passages pleins de contrastes, où parmi le bonheur énamouré de Sophie et d'Octavian, la Maréchale cache ses larmes, il y a une abondance mélodique, une liberté de forme dont on ne saurait dire le charme et la distinction. La musique y est d'une pénétrante sentimentalité, ni fade ni fausse, et d'un pathétique intérieur et contenu. C'est dans cette partie de son œuvre que Strauss a déployé librement son génie et mis le plus de poésie véritable. Le thème présenté par le librettiste est usé mais le compositeur le renouvelle à force de grâce imprévue, de lyrisme abondant. Ce que tout le monde a dit, il le dit mais comme personne sinon Mozart.

On n'aurait que la moitié de Strauss si l'on ne regardait que la poésie sentimentale de sa musique. Son lyrisme est tempéré par les éléments descriptifs et comiques qui lui viennent de cet étourdissant milieu. A côté des scènes pathétiques on trouve une partie bouffe et même burlesque des mieux réussies du moins en ce qui concerne la musique. On sent que Strauss s'y est trouvé à son aise. L'étoffe de son style, l'hilarité de ses « bois » nous en avertit. Son naturel ne l'incline-t-il pas à reproduire l'effort et le mouvement de la vie dans toutes ses directions. Strauss n'a souci que de la vie. De là sa verve tempétueuse, son énorme gaieté et le pitoresque comique de son œuvre. De là sa bouffonnerie qui n'est en somme qu'une reproduction singulièrement agrandie de la réalité. Le Baron, Faninal, les laquais et tous les comparses de l'action forment une collection de grotesques lestement enlevés.

Tous ces personnages sont caractérisés thématiquement, dramatiquement par leurs attitudes, par leurs actes, par leur langage, par leur mobiles sentimentaux. Strauss a le don de l'intuition psychologique. Il excelle à trouver la formule

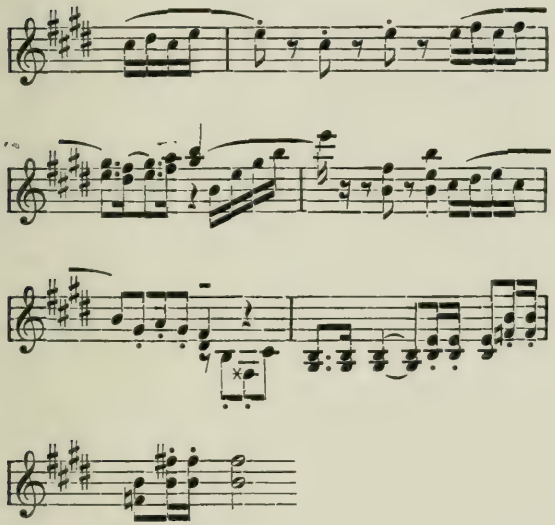
musicale qui contient tout l'individu. La Maréchale, Faninal, Sophie, ne possèdent qu'un seul thème. Ailleurs, il s'applique à marquer le caractère par ses diverses nuances. Il est encore un peintre sagace auquel rien n'échappe des formes sensibles, des apparences vivantes. A côté des thèmes générateurs, surgissent des motifs accessoires, pittoresques ou de signification psychologique destinés à compléter le portrait, à renforcer la trame du développement musical. Les conversations galantes, la sottise, la fatuité, la « Grandezza », les impatiences, les incohérences du



Baron, sa tendance à la congestion, tout cela fait l'objet de motifs distincts. D'un bout à l'autre de l'œuvre ce sont vigoureux portraits, rapides croquis. D'un bout à l'autre grouillent des formes vivantes, agissantes, gesticulantes. La livrée du Baron, celle de Faninal, l'invisible Maréchal, l'intrigant Valzacchi, Annina, le coiffeur, le commissaire, les oiseaux ont chacun leur thème. Le

négrillon lui-même bénéficie de ce motif prime-sautier:

XI



Encore qu'incomplète, cette nomenclature me dispense de souligner ici la profusion des éléments thématiques. Il n'est pas une mesure de cette partition si complexe qui ne vive de leurs

substances mélodiques et rythmiques. La richesse du langage symphonique du *Rosenkavalier* ne consiste pas seulement dans l'abondance des thèmes mais encore et surtout dans les différentes inflexions que prend le même thème d'après l'intériorité du sentiment, dans les incessantes et fécondes combinaisons que détermine l'augmentation ou le dédoublement. Nul n'est plus heureux que Richard Strauss dans la transformation de ses thèmes. L'enchaînement logique, le développement organique de ses idées, la solidité de leurs assises tonales se réclament de la grande tradition classique. Que la force, l'originalité, la brusque fierté de certains accents rappellent manifestement tel leitmotiv des poèmes symphoniques, il n'y a pas à le contester. Don Juan, Don Quichotte, Till Eulenspiegel, la Sinfonia Domestica, la Sonate de violon, lui fournissait des rythmes pressants et vigoureux. Sa fécondité d'invention n'en est pas moins incroyable. De même le style nous apparaît forgé des matériaux employés avec prédilection par Richard Strauss à ses autres œuvres. On reconnaît aisément ses arabesques de triolet, ses dessins flottants, ses successions de tierce, de quarte et de sixte, ses

traits chromatiques ascendants, ses sauts furibonds d'octave, ses capricieux intervalles mélodiques, ses gammes descendantes par tons entiers. Il continue d'user des combinaisons étranges, inconnues pour les effets d'harmonie qu'il en peut tirer. Il en fait une dépense curieuse. Sa polyphonie reste d'une audace, d'une complexité inouïe mais qu'on ne s'y trompe pas, toutes les impossibilités matérielles, tous les tours de force auxquels son génie contrepointique se livre, disparaissent comme naturellement dans la clarté de l'ensemble. L'écriture du *Rosenkavalier* frappe par sa limpidité de cristal, par ses harmonies veloutées et aussi par l'esprit éclatant, ingénieux et pétillant du dialogue. Strauss a su dompter les élans fougueux et les brutalités inconscientes auxquelles sa démoniaque nature nous avait pour ainsi dire accoutumés. L'intime poésie du sujet n'est pas écrasée sous le poids d'une orchestration de plomb, le génie de l'instrumentation atteint ses dernières limites. Par surcroît, le Rosenkavalier s'impose par la spontanéité, la sincérité de l'inspiration.

Enfin, il y a toujours chez Strauss, et ceci est d'un maître, une teinte dramatique précise

qui donne à chacune de ses œuvres son atmosphère particulière, son caractère et sa couleur. La musique du *Rosenkavalier* s'enveloppe d'une grâce, d'une distinction chevaleresque, d'une mélancolie voluptueuse par où le fonds viennois du sujet transparaît. Elle s'avoue sensible à la griserie, au bouillonnement sentimental des *Laendler* délicats et rêveurs. Voilà qui nous repose des couleurs violentes et des durs reliefs de *Salomé* et d'*Elektra*. A force de goût, de mesure, de sobriété, Strauss parvient à multiplier en quelque sorte sa puissance. Le ton local, le caractère singulier des mélodies, tout cela est attrapé avec un rare bonheur d'expression. Il incombait notamment à ce délicieux menuet en *la* majeur :

et aux valses fameuses de créer le milieu. Elles sont exquises et langoureuses à souhait, ces valses viennoises!

En s'abandonnant au fil de leurs savoureux *Glissandos,* on ne soupçonnerait jamais qu'elles

ne viennent là que comme un bafouement de la mentalité rudimentaire du Baron, comme une parodie des creuses aspirations de cette société dénuée de cervelle.

Pour cette œuvre unique, le comte de Seebach, l'intendant du Théâtre royal de Dresde, a su ménager une interprétation unique. Elle fut incomparable et surpassait en perfection tout ce que nous avons pu entendre jusqu'à ce jour, voire même à Bayreuth du temps où l'on ne songeait encore qu'à l'art. Le rôle principal, dans cette formidable partition, revient au chef d'orchestre et M. von Schuch a montré toute la fougue juvénile, tout l'éclat et aussi

toute la délicatesse que le compositeur pouvait souhaiter. Madame Siems par la concentration de son jeu, la noblesse de son chant s'est révélée une incomparable Maréchale. Le rôle d'Octavian est lourd à porter. Mademoiselle von Osten l'a rempli avec l'effronterie, la hardiesse et l'élégance qui convient. Madame Minnie Nast, toute charmante de voix et de tournure, prête à Sophie la grâce et la force inconsciente de la jeunesse. Elle nous en a donné une image inoubliable. Deux glorieux vétérans de la troupe de Dresde se distinguèrent dans les rôles du Baron et de Faninal, j'ai nommé Messieurs Perron et Scheidemantel. Il convient de mentionner aussi une foule de petits rôles, — Anina, l'intrigant, le notaire, les laquais qui ont été impeccablement rendus. Quant à la mise en scène, elle fait le plus grand honneur à M. Toller, mais n'oublions pas que tous ces somptueux décors ont été brossés par le Professeur Roller de Vienne.

Le succès fut éclatant.

« ARIANE A NAXOS »

DE

RICHARD STRAUSS

« ARIANE A NAXOS »

Opéra en un acte de M. Hugo von Hoffmannsthal, musique de M. Richard Strauss, pour jouer après le *Bourgeois Gentilhomme* de Molière [1].

Je suis volontiers disposé à proclamer le savoir fabuleux des Allemands. En matière de littérature moliéresque, leur apport est considérable. Nous devons à Paul Lindau, Lotheissen, Mangold, Mahrenholtz, Fritzsche, etc., de copieuses études biographiques, philologiques ou littéraires sur le plus national de nos grands écrivains. Le moliérisme a gagné le poète et le compositeur d'*Elektra*. MM. Hugo d'Hoffmansthal et Richard Strauss se sont épris du *Bour-*

[1] Représenté pour la première fois au Théâtre Royal de Stuttgart le 25 octobre 1912. Article publié dans le *Journal des Débats* du 8 novembre 1912.

geois Gentilhomme. Je n'aurai pas le ridicule de condamner la mainmise, dans un but musical, sur un tel chef-d'œuvre. Le choix est d'autant plus licite qu'à l'origine des représentations à Chambord, le livret de la fête du 16 octobre 1670 annonçait expressément *un ballet de six entrées accompagné de comédie.* Pour la Cour et pour la ville, l'intérêt du spectacle résidait en la *petite oie.* Les vertus de la comédie se perdaient parmi les splendeurs du ballet, de la musique, des intermèdes, des mascarades et des accessoires. Le *Bourgeois Gentilhomme* tendait et tend encore vers la musique et les danses pour le surcroît sensible d'effet qu'on en obtient. En principe, je n'ai rien contre l'adaptation de M. d'Hoffmannsthal.

Par l'organe de la revue musicale S. I. M., le poète viennois nous a confié lui-même ses prétentions à la critique moliériste. Je sens tout de même que je ne puis le suivre jusqu'au bout de l'aventure. Au premier abord, il n'en est pas de plus honnête ni de plus poétique. M. d'Hoffmansthal n'entend point rabaisser le génie de Molière mais « l'éclairer d'un reflet nouveau, comme si, dans l'onde où se mirait le person-

nage, on avait tout à coup versé une eau fraîche et nouvelle ». M. d'Hoffmansthal n'est pas un maniaque littéraire dont la féroce application à moderniser les chefs-d'œuvre du passé en fausse les justes proportions. Il sait les découper, les ajuster à la mode du jour avec infiniment de goût. Aux prises avec M. Jourdain, « l'inépuisable symbole et l'éternelle actualité de ce personnage immortel le convie, l'autorise » à placer ce roturier au centre de la pièce. M. d'Hoffmannsthal est un érudit. La cérémonie turque ne lui dit rien de bon. Pourquoi « cet incident détaché de l'action »? Au fait, ne serait-ce pas « l'œuvre d'un diplomate orientaliste du dix-septième siècle plutôt que d'un grand comique ». En allégeant la comédie de cet « incident conventionnel » n'y gagnerait-elle pas? Vous avez bien lu. *Le Bourgeois Gentilhomme* vaudra désormais par la peinture des caractères, d'un caractère. M. d'Hoffmannsthal se charge de suppléer aux négligences de son modèle, d'ajouter aux accessoires un peu maigres pour une comédie qui veut être « de caractère ». La farce disparaîtra devant la haute comédie. Si nous passions comme de plain-pied de l'une à l'autre,

il y aurait lieu de s'en réjouir. Le malheur veut qu'elles ne cessent de se heurter, de se coudoyer, et la farce est d'autant plus choquante qu'elle affiche, par les soins de M. Max Reinhardt, une insoutenable prétention au luxe. Cette expérience incessamment renouvelée de la bêtise ou du snobisme bourgeois devient, à la longue, fastidieuse et fatigante. L'accumulation de traits invraisemblables ou vrais chacun isolément (M. d'Hoffmannsthal comprime en un acte la substance des quatre premiers actes de Molière) a quelque chose de mécanique et d'artificiel. L'action se déroule sans autre dessein que d'entasser des inventions burlesques et bouffonnes. On ne saurait s'éloigner davantage du naturel et de la vérité. En second lieu, Laurent d'Arvieux, ce diplomate orientaliste, nous est révélé comme l'auteur de la cérémonie turque. Et M. d'Hoffmannsthal rejette brusquement hors du cadre de la pièce « le clou » de la représentation française auquel s'accroche et se rattache l'intérêt et le sens de la comédie tout entière. *Le Bourgeois Gentilhomme* était une pièce de circonstance exécutée sur commande par ordre du roi. Louis XIV, Monsieur, frère du roi, Mademoi-

selle de La Vallière, Colbert étaient en humeur de s'égayer de turqueries. Il importait de rire aux dépens d'un ambassadeur extraordinaire de la Sublime-Porte que la pompe d'une illustre cour n'avait pas ébloui. Pour Molière, l'essentiel était d'amener la fameuse cérémonie. Préparés comme graduellement par l'admirable sottise de M. Jourdain, les travestissements, la mascarade ne défilent plus devant nous comme des scènes décousues, bourrées d'invraisemblances. Les hors-d'œuvre, les bouffonneries ne sont point de brusques incartades de son humeur et de soudaines disparates de son imagination. La comédie s'explique par ses facétieuses inventions. Les dénouements, chez Molière, sont médiocres en général, et conventionnels. Souvent disparaît l'utilité de dénouer. Ici, Molière a pris la peine de marquer son but, son chemin, ses étapes. Le principe générateur de la pièce est dans la turquerie.

En fin de compte, M. d'Hoffmannsthal nous donne une mauvaise copie d'un bon original. Je n'y puis voir qu'une inconsciente déformation et non pas une transcription. Sa thèse repose sur la plus singulière méprise. Ailleurs, mécon-

tent de Molière, M. d'Hoffmannsthal l'abandonne pour quelques instants et remplace ses inventions par des tirades de son cru, des velléités de satire à l'adresse des intendants de théâtre. C'est là surtout que l'ironie, le comique s'alourdit jusqu'à la lassitude. Au reste, la comédie perdait de son prix par l'insuffisance des acteurs du *Deutsches Theater* de Berlin. Leur jeu était trop lent ou trop minutieux dans l'insignifiant, trop appesanti sur le détail, trop rempli de majesté, de dignité. Parmi cette emphase la vie disparaît, le comique est éteint. La troupe de M. Max Reinhardt est en partie responsable de l'ennui qui passa sur l'interminable prologue d'*Ariane à Naxos*. Tout n'est pas à mépriser, mais on ne peut dire qu'à ce jeu Molière ait gagné. Il s'y serait épuisé si M. Richard Strauss n'avait assuré le respect et les droits du génie.

La comédie se sauve par la musique. On eût souhaité que cette dernière y tint une moins faible place. La collaboration de M. R. Strauss se limite d'elle-même. Les scènes et les intermèdes en quelque sorte classiques fournissent la seule matière musicale : ariettes, couplets de Jourdain, menuet du maître à danser, polonaise

des garçons tailleurs, entrée des cuisiniers. Le menu du festin s'agrémente par l'intermédiaire du violoncelle, de l'un de ces *andante* extasiés qui appellent un cœur pour sentir. L'air si pétulant du maître d'armes, avec ses effets de trombone, trompette et piano, forme un morceau de bravoure d'un comique irrésistible. L'ouverture, j'oubliais de vous le dire, n'a rien de monumental. C'est un *allegro* facile, de forme italienne, d'une verve originale. Il est clair que l'inspiration de M. R. Strauss ne nous ramène pas aux conventions harmoniques des ballets italiens et français si fort à la mode au dix-septième siècle. Les symphonies de Lully sont par trop loin de nous. Et cependant le compositeur munichois a subi la fascination de leurs grâces. La musique nous ravit ici par son étroite convenance avec le sujet. Tout n'est pas rétrospectif. Tout est spirituel, pimpant et nous charme.

Et M. Jourdain? Le voilà qui s'agite et brûle les planches pour amorcer le second acte que nous attendons : *Ariane à Naxos,* doublé d'une plantureuse farce : *L'infidèle Zerbinette.* Car, d'après la fable inventée par M. d'Hoffmanns-

thal, il incombe à la cuistrerie de l'amphitryon d'ordonner la représentation simultanée d'une tragédie lyrique et d'un opéra-bouffe au lieu et place de la turquerie. A Naxos, dans l'île toute blanche d'écume, les vents emportent en leurs frémissements les plaintes d'Ariane, abandonnée par l'infidèle Thésée. Les comparses habituels de la comédie italienne, Zerbinette, Arlequin, Scaramouche, Truffaldin, Brighella surviennent comme par hasard. Ils s'efforcent de consoler, de distraire par leurs couplets et leurs pantalonnades la languissante princesse. C'est en vain. Bientôt la voix de Bacchus, roi de Naxos, dieu de force et de jeunesse, retentit au loin. Avide du trépas, Ariane se glisse dans la barque du divin voyageur qu'elle a pris pour le dieu de la mort.

> Et le vent gonfle ainsi que deux immenses voiles
> Les ailes qui, volant d'étoiles en étoiles
> Aux amants enivrés font un tiède berceau.

Les bouffons italiens reparaissent pour tirer en badinant la morale de l'histoire. Sur la fin du spectacle, les invités de Jourdain, Dorante et

Dorimène, se sont éclipsés. Lui seul reste en scène jusqu'au bout. Le rideau tombe.

La valeur littéraire de ce poème n'est pas en question. Et pas davantage le côté symbolique de l'affaire. Son mérite proprement dramatique est extrême. C'est une œuvre lyrique et bouffonne, réaliste et féerique, et qui oblige d'évoquer les noms d'Aristophane et de Shakespeare. Cela suffirait à la classer s'il n'y avait comme deux manifestations isolées du génie poétique, si l'antithèse n'était point gauchement dressée, par simple juxtaposition. Héroïque ou comique, la couleur fait l'effet d'être plaquée. Elle s'écaille. On sent que tout arrive par la volonté du poète, pour l'excitation des nerfs et pour le plaisir des yeux. Ecoutez les propos mordants et joyeux de compères en bonne humeur qui en disent de dures sur le compte de la fidélité. Voyez-les se succéder, s'agiter, tourbillonner dans un brouhaha de kermesse, cependant qu'Ariane épanche les maux de son âme et vous aurez une idée de cet inénarrable scénario. Il me reste à reconnaître qu'il est admirablement agencé pour ménager au musicien les occasions de se donner carrière.

Pour le sens de son œuvre, rappelons que M. Richard Strauss est optimiste objectif, « indifférent comme Rubens devant toutes les manifestations du sentiment et de la passion, c'est-à-dire qu'il *choisit tout,* c'est-à-dire ardent et enthousiaste devant tout ce qui existe ». Il sait remonter à la cause extérieure de son émotion, dompter le frémissement de son être que l'on sent et qui prend d'autant plus sur nous. Son imagination éveillée a saisi la vérité et la puissance des effets d'une forme singulièrement hardie tout de même que maladroite. Est-ce à dire que la musique d'*Ariane à Naxos* se compose de deux éléments sans lien entre eux, plus des hors-d'œuvre fort remarquables peut-être, mais qui n'en rendent pas l'unité meilleure. A ce compte, elle serait incohérente et bien que très libre d'allure, elle ne l'est pas. On sent que l'artiste risque une grosse partie et qu'il veut la gagner. Il commence par ne pas lésiner avec l'instrumentation. Il en tire tout ce qu'elle peut donner et l'on rencontre une fois de plus ce quelque chose qui est devenu inséparable de son génie : le prodigieux de l'orchestration. Constamment il essaye, il invente. Son métier

ne défaille jamais. Sa force de création est telle qu'elle le conduit loin des chemins battus et n'impose pas un cadre uniforme à ses conceptions sonores. Le cadre varie, comme chacune d'elles, et s'impose spontanément. (Le fait même que telles idées mélodiques proviennent de l'inspiration du moment est la cause et l'excuse de leur moindre valeur.) Or, l'orchestre d'*Ariane à Naxos* était la grande nouveauté, la grande surprise de la représentation. M. Richard Strauss ne compte plus sur l'effet que produit généralement son armée de cent trente musiciens. Il n'en emploie que trente-six et se préoccupe de réunir une collection d'anciens violons italiens aux sonorités anémiées mais langoureuses. On voit poindre un nouveau sentiment d'harmonies plus fines, plus discrètes, moins violentes. Et pourtant l'orchestre atteint à une puissance que M. Richard Strauss n'a pas dépassée dans ses plus tumultueuses compositions. Les instruments sont traités en instruments *soli*. Le piano, l'harmonium, le célesta tiennent un rôle capital et prennent dans l'ensemble une couleur qu'on ne leur connaissait point. Si M. Richard Strauss renonce à son formidable orchestre, il ne re-

nonce pas, je me plais à le redire, au besoin de logique puissante mais non tendue dans l'écriture des parties. La musique d'*Ariane à Naxos* est vraiment une forte et grande chose. Elle se ressent de cette tristesse majestueuse qui fait tout le prix de la tragédie. (Racine : Préface de Bérénice.) Le sentiment de mélancolique résignation et de vaporeuse sensualité dans lequel se résout le grand *monologue d'Ariane* m'a pénétré moi-même au point de me laisser insensible à quelques fâcheuses interventions des bouffons italiens. L'expression du sentiment est élégante, épurée et très noble. Dans la *scène d'amour entre Ariane et Bacchus,* les mélodies se conforment si bien à l'émotion qu'elles rendent les moindres tressaillements du cœur et de la chair. Leurs tourbillons délirants s'accrochent à la symphonie et l'emportent. Elle est fluide et mouvante comme la vie. Il y a dans la réalisation de ce *Künstlertraum* une véhémence d'expression, une gravité soutenue de ton, une logique de développement qui, en plus d'un endroit, font penser tantôt à Beethoven, tantôt à R. Wagner. Et quiconque est familier avec ces musiciens ne me démentira point. Des gens difficiles

ont voulu relever des intempérances germaniques, des fadeurs ou des banalités. Je n'en ai point noté autant qu'ils ont dit : d'ailleurs, à l'audition, tout est sauvé par le mouvement et par la grâce. L'inspiration populaire vivifie la musique de M. Richard Strauss. A cet égard, je citerai les trios de *Naïade, Dryade et de la nymphe Echo.* Sans se départir d'une forme souverainement pure, ils traduisent en un langage parfois archaïsant des sentiments si réels et si frappants que nous les percevons du premier coup.

Enfin, M. Richard Strauss ne dépouille pas tout à fait sa peau d'« Eulenspiegel » munichois. L'originale propriété de son esprit pourrait, je crois, se définir par l'agressive vivacité de ses saillies et aussi par ce qu'elles ont d'*humorvoll* et de *gemütlich.* Sa verve (Till Eulenspiegel, Don Quichotte, Feuersnot, der Rosenkavalier) est un jet naturel de bonne humeur. Le jet est réglé, ramassé, dirigé par une réflexion très consciente de l'effet à produire. Les épisodes comiques d'*Ariane à Naxos* sont fort intéressants, souvent excellents. Strauss a trouvé le moyen de caresser le goût du public pour les

prouesses sensationnelles des chanteuses légères. Cette gaillarde de Zerbinette se répand en un éclat de tirades, en un pétillement de vocalises, en des pirouettes vocales qui rebondissent jusqu'à des *contre-mi,* des *fa dièze.* Le *quintette des bouffons italiens,* nerveux et spirituel, passe la rampe avec succès.

A défaut de Frieda Hempel, Mademoiselle Siems (de l'Opéra de Dresde) assumait en vaillante artiste qu'elle est le rôle de Zerbinette, qui est le contraire même de sa nature. Elle a galamment tiré son épingle de ce jeu périlleux. M. Jadlowker (de l'Opéra de Berlin) est un Bacchus chaleureux et puissant, un chanteur de grand style. Au premier plan de l'interprétation se place Mademoiselle Jeritza d'une intensité d'émotion et de désespoir admirables, une Ariane incroyablement belle de voix et d'attitudes. L'orchestre sonna de délicieuse façon. J'abandonne les outrageuses mises en scène de M. Max Reinhardt à l'innocent émerveillement de ses compatriotes.

FERRUCCIO BUSONI

FERRUCCIO BUSONI

Il n'y a pas très longtemps, sept ou huit ans tout au plus, que je connais personnellement Ferruccio Benvenuto Busoni. J'arrivais de ma province. Le hasard nous mit en relation. La finesse et la souplesse de son intelligence, son horreur de la banalité m'ont vite conquis. Nous nous liâmes d'amitié. On me permettra maintenant de « situer » l'artiste et son œuvre [1].

La renommée de Busoni a gagné les deux mondes. On acclame le virtuose de Paris à New-York, à Berlin et à Londres. La hardiesse, la nouveauté et la perfection serrée de son jeu tiennent du prodige. Sa technique représente

[1] Article publié dans le *Mercure Musical* du 1er août 1906

le point culminant de l'étude du piano. Elle ne relève pas de l'odieuse acrobatie, mais s'inspire de qualités proprement musicales. Elle aboutit à des sonorités dont le piano semblait jusqu'alors incapable. Busoni fonde son art sur des émotions de poète. Il triomphe par un prestige qui éblouit l'imagination et l'oreille, par des accents qui touchent profondément le cœur. La noblesse de l'interprétation décèle un de ces grands esprits comme il ne s'en est pas rencontré depuis Liszt. Elle s'élève à la hauteur d'une création. Qu'on l'entende et l'on reconnaîtra que par son âme vibrante et pensive, par sa sensibilité réfléchie, Busoni pourrait bien être le plus grand des « poètes » du piano.

Héritier de Liszt par le génie, Busoni participe aussi de la grandeur d'âme et de la bonté proverbiale du vieux maître. Par la générosité de sa nature, par son absolu désintéressement, il s'impose à l'admiration de tous. Chef d'orchestre, Busoni s'applique à défendre et à propager au milieu d'un public docile aux admirations conventionnelles les productions de la jeune école. Ses préférences vont à celles qui n'ont pas encore été jouées. Il recueille en même

temps les chefs-d'œuvre du passé tombés prématurément dans un injuste oubli. Tel est le but qu'il poursuit, depuis trois ans, avec une persévérance inlassable, en des *Orchester-Abende* fondées de ses propres deniers. Ce sont les Français qui bénéficient le plus largement de son initiative dévouée. Qu'on en juge. Je transcris au hasard des programmes quelques-unes des œuvres dirigées par Busoni :

Guy Ropartz.	*Pêcheurs d'Islande.*
Saint-Saëns.	*Ouverture des Barbares.*
Th. Ysaye.	*Concerto* pour piano.
Delius.	*Paris,* tableau musical.
Vincent d'Indy.	*L'Etranger,* prélude du 2e acte.
—	*Suite française.*
Claude Debussy.	*Prélude à l'Après-Midi d'un Faune.*
—	*Nocturnes.*
Albéric Magnard.	*3e Symphonie.*
Eugène Ysaye.	*Poème élégiaque.*
Paul Delune.	*3e Symphonie.*
César Franck.	*Le Chasseur maudit.*
—	*Les Djinns.*
—	*Prélude, Choral et Fugue,* orchestration de G. Pierné.

Hector Berlioz. *Les Nuits d'Eté* (Mme Ida Ekman).

— *Marche troyenne.*

Busoni conduit l'orchestre avec une rare autorité. Il a la sobriété du geste, le mépris des effets faciles et vulgaires. Ses indications sont nerveuses, rapides et sûres. Il obtient tout ce qu'il veut de ses musiciens sans le renfort d'une gesticulation bouffonne. L'interprétation reste expressive et vivante.

Dans l'héritage de Liszt, Busoni recueillit encore le don de la composition. Son instinct créateur s'affirme en une série de pièces instrumentales d'un accent très personnel, d'une structure achevée. Il a la fécondité, le labeur acharné! Bien qu'il se concentre, au lieu de se diluer, ses œuvres symphoniques s'ordonnent en de vastes proportions. Elles sont de dimension considérable. On ne lui reprochera pas d'avoir peu produit. Son *Turandot* porte l'inscription *op. 41.* Chez Busoni, la puissance d'invention se révéla de bonne heure. Il n'avait pas encore franchi le seuil de l'adolescence que les notables de Bologne le nommaient membre de l'*Accademia Filar-*

monica. C'était en mai 1882. Il avait quinze ans. En l'élevant à cette dignité, le président d'alors, Frederico Parisini, rappelait au jeune artiste qu'en cette même enceinte un autre enfant prodige, l'immortel Mozart, l'avait précédé dans cet honneur : « Vi sovvenga, o giovanetto artista, che nella sala in cui avete entusiasmato un eletto auditorio col vostro suono ed in cui avete composto i pezzi per l'esame di maestro, ivi pure, in tenera età, diede il suo esperimento l'immortale Mozart per ottenere in quest' Accademia il grado stesso che voi pure avete conseguito : cio vi serva di sprone e di conforto a proseguire nell' intrapesa carriera che dovrà guidarvi alla celebrita »[1]. A Leipzig, en 1886, Busoni écrivait un *Opéra fantastique,* d'après un texte de Frieda Schanz, une *Suite symphonique,* un *Quatuor pour instruments à cordes.* En 1889, un *Concerto pour piano et orchestre,* sa *Ire Sonate pour violon et piano,* lui faisaient

[1] Bologna, Arch. R. Accademia Filharmonica. Busta corrispondenza de l'anno 1882. Prot. n. 96, Tit. II. Aux archives on conserve jalousement la fugue à 4 voix et à 2 sujets que Busoni composa à l'Académie même le 27 mars 1882.

décerner, à la suite d'un brillant concours, le prix Rubinstein. Et cependant, en France, le public l'ignore. Les grandes compositions de la maturité passent inaperçues de nos directeurs de concert, alors qu'à Berlin, à Vienne, à Boston, à Varsovie, à Bologne, à Amsterdam, à Londres, elles figurent au répertoire des grandes associations philharmoniques. Elles soulèvent les plus vifs enthousiasmes comme aussi bien les plus âpres discussions. Leurs qualités les plus hautes les livrent d'office aux fureurs des tardigrades amateurs du balourd allemand. Au reste, Busoni ne connaît pas l'art d'imposer brutalement son génie, de le présenter en un beau jour au moyen d'une réclame tapageuse. Et pourtant son incessante création pourrait écraser à la fois le public et les vanités rivales. Elle occupe toutes les avenues de la musique instrumentale. Elle s'étend à tous les genres; à titre d'exemple, voici l'indication de ses plus récentes compositions :

Scènes de ballet pour piano.

Variations et fugue en forme libre sur un prélude de Chopin en *ut* mineur.

Deuxième quatuor pour deux violons, alto et violoncelle.

Concerto pour piano et orchestre.

Poème symphonique, pour grand orchestre.

4e *Scène de ballet,* en forme de valse, pour piano.

Jeux d'enfants, suite symphonique.

Concerto pour violon et orchestre.

2e *Sonate* pour violon et piano.

Lustspiel-ouverture, pour grand orchestre.

Les Harnachés, Ire suite pour grand orchestre.

— 2e suite —

Concerto pour piano, orchestre et chœur d'hommes.

Turandot, musique de scène.

— suite pour grand orchestre et chœur de femmes.

Aux productions originales s'ajoutent un nombre considérable de transcriptions et d'arrangements. Busoni a traduit en particulier d'une façon remarquable la musique d'orgue de J.-S. Bach. Les Toccatas, les Choralvorspiele, les Pré-

ludes et Fugues sont génialement incorporés au piano, et ce n'est pas là son plus mince titre de gloire.

L'œuvre de Busoni est éminemment personnelle. Assurément, il n'est pas malaisé de saisir les influences qui se sont imposées à lui, depuis Bach jusqu'à César Franck. Nul plus que lui n'est imbu de la beauté classique et nul n'a mieux senti dans l'étude des anciens maîtres tout le prix qu'il faut attacher à la force technique, à la perfection de la forme. A l'étudier de près, on s'aperçoit qu'il a choisi librement ses moyens, que le caractère de son œuvre vient de lui-même : elle n'a pas été façonnée du dehors, — elle s'est organisée intérieurement. Elle a ses origines dans les suggestions de sa personnalité. A l'art moderne il faut une inspiration moderne. Il faut, tout en édifiant des constructions sonores plastiquement belles, écarter les anciennes règles qui ne sont plus que mécanisme, rechercher avant tout la vérité de l'expression, l'intensité de l'impression, ouvrir en passant toutes les sources du lyrisme et de l'harmonie. Voilà quelques-unes des divinations supérieures qui placent l'œuvre symphonique de

Busoni au premier rang des compositions modernes.

Sa facture est magistrale. Tout s'équilibre et l'on sent partout une volonté consciente qui a déterminé les relations et les proportions des parties. Il adopte les formes simples, pleines, solides, expressives qui mettent l'imagination à l'aise et se prêtent à revêtir une beauté supérieure. Il crée des rythmes agiles, larges, pittoresques, significatifs. Les thèmes, amplement établis, sortent en pleine lumière. La direction de l'inspiration n'échappe jamais au cœur. La source en est placée dans le sentiment et non point à l'esprit. L'invention mélodique est rigoureusement personnelle, abondante et riche. Dans le maniement des couleurs de l'orchestre, Busoni possède l'une des plus riches palettes dont musicien ait usé. Son talent d'orchestration est de tout premier ordre. Il affectionne les timbres rares, les sonorités inconnues. L'agrégation mélodique donne la sensation du nouveau, de l'inentendu. Malgré cela, il n'a pas l'effet prétentieux ou brutal pour ahurir le bourgeois. Sa frappe harmonique lui appartient en propre. Il se démène avec une aisance merveilleuse au

milieu des combinaisons thématiques les plus audacieuses. Aucune hardiesse technique ne l'effraie. On a tort de lui jeter toujours à la tête la complexité de sa polyphonie. Qu'il s'agisse de la conception ou de l'exécution, il hait l'extravagant et l'inintelligible. Il veut que l'on soit clair, en n'étant pas commun ni vulgaire, et déjà la limpidité et la noblesse de son style, la force de sa technique assurent à ses œuvres une perfection qui les fera durer.

La 2e *Sonate pour violon et piano, op. 36a*, est l'admirable monument d'une inspiration sereine et soutenue, — d'un sentiment puissant. L'expression s'enlève et acquiert une plénitude incomparable. La mélodie s'élargit en symbole de l'infini. On y saisit la disposition fondamentale de l'âme du maître, cette sorte de rêverie contemplative dans laquelle germe toute son œuvre. La 2e sonate n'est pas coulée dans le moule traditionnel. Elle s'affranchit des divisions préconçues ou arbitraires pour ne suivre que la marche du sentiment. Elle s'enchaîne d'un seul tenant. Elle est d'une parfaite unité organique. L'architecture musicale repose tout entière sur les variations multiples de 4 à 5 thèmes qui,

pris en eux-mêmes, sont d'une élévation quasi surnaturelle.

Busoni vise au grand, au sublime. Il y atteint presque toujours. L'exécution ne trahit pas la conception. Avec le *Concerto pour piano, orchestre et chœur d'hommes* (op.39), nous nous trouvons en face d'une véritable épopée sonore. On reste stupéfié devant le gigantesque des proportions (5 parties: *Prologo e Introito, — Pezzo giocoso — Pezzo serioso — All' italiana — Cantico),* la nouveauté et la solidité de la structure, le souffle grandiose qui anime le tout. Ce concerto, à proprement parler, n'en est pas un, au sens que nous sommes accoutumés d'attacher à ce mot. Ce n'est pas un morceau destiné à faire valoir la virtuosité de l'exécutant. Le piano intervient ici comme une force accrue de l'orchestre. Il enrichit la symphonie d'une voix nouvelle dont le timbre s'amalgame à la masse sonore. Le coloris de l'instrumentation se trouve rehaussé d'une teinte flamboyante, inusitée jusqu'alors. L'armature mélodique est déterminée par une profusion de thèmes magnifiques. Leurs développements se succèdent avec une variété, une richesse harmonique inouïes. Le travail de la

BIBLIOTHECA

polyphonie est à la fois serré et plein d'aisance, l'orchestration vibrante.

Le *Concerto* est tout baigné d'une atmosphère transparente et calme. La première, la troisième et la cinquième partie qui constituent l'ossature de cet organisme sont nées de la disposition d'âme que je notais plus haut. En ces pages émues et fortes, Busoni a mis l'empreinte de sa nature poétiquement méditative. L'imagination du Maître plane d'elle-même au-dessus de l'humanité. Elle se perd dans la contemplation. Elle y trouve d'immédiates et d'absolues jouissances. Elle s'y donne toutes les grandeurs. Et comme le musicien n'emploie son art qu'à la manifestation des propriétés originelles de son âme, le sentiment de l'infini emplit tout naturellement ce poème musical. L'artiste s'est ainsi composé un milieu idéal, en harmonie parfaite avec son intime organisation, avec la vie contemplative, j'allais dire platonicienne, de son esprit, un milieu où son être apparaît plus complet, mieux à sa place. Par antithèse, le deuxième et le quatrième temps — *Pezzo giocoso, All' italiana,* — conçus d'ailleurs à une époque différente, représentent le mouvement, l'activité. Les péripéties sonores en sont fantastiquement,

tumultueusement développées. Cette disposition artistique, cette opposition fait alterner d'un bout à l'autre la lumière et l'ombre. Elle exprime la concordance ou le contraste, si je puis ainsi dire, de la nature visible avec les dispositions intimes de la nature subjective.

Ce qui nous étonne le plus, c'est le grand caractère imprimé à l'ensemble de la composition et à ses moindres détails. J'avoue que, la 9e Symphonie mise à part, je ne connais rien en musique qui soit aussi vaste, aussi colossal. Comme chez Beethoven, la péroraison est entonnée par le chœur; mais tandis que l'Hymne à la Joie contredit triomphalement au développement symphonique de la Neuvième, le *Cantico,* invocation à l'*Eterna Forza,* à l'*Intelligenza creatrice* résume toutes les aspirations supérieures de cette œuvre géniale et lui donne sa conclusion logique et sublime.

Les paroles du *Cantico* sont empruntées au poète hollandais Oehlenschlager. Busoni les a détachées et traduites d'une Nouvelle, inspirée des *Mille et une Nuits* et intitulée *Aladin.* Involontairement, il dénonçait ses attaches littéraires. On sait, en effet, que le virtuose-compositeur est

doué d'une haute culture. Son esprit et sa curiosité s'ouvrent d'autant plus facilement aux manifestations intellectuelles qu'il possède à fond 5 ou 6 langues modernes et les littératures qui en dépendent. Par surcroît, c'est un érudit qui fait son domaine de l'Histoire des Civilisations orientales. Il en est si fortement imprégné qu'il conçut un projet de drame musical d'après les nouvelles asiatiques du comte de Gobineau. Le poème est achevé. Busoni en poursuit activement la réalisation musicale. A son imagination toujours en quête d'infini, les mythes orientaux et les contes arabes apportent les inexprimables séductions, l'éblouissant lyrisme de leur poésie panthéistique, de laquelle dérivent certains sentiments très grands, très simples, éternels, ces mêmes sentiments qui animent l'admirable concerto. Ainsi s'explique sa prédilection marquée pour les sujets qui se rapportent à ces fables. Les *Mille et une Nuits,* entre autres, devinrent un des livres de chevet du compositeur. Et nous voici conduits à *Turandot,* musique de scène écrite pour le drame de Gozzi, bâti lui-même sur des épisodes de la merveilleuse légende.

Turandot (op. 41) nous fait assister au jaillis-

sement d'une personnalité qui passe par-dessus les barrières de notre civilisation et s'ouvre les portes de l'Orient. Le choix du sujet est déterminé par cette prédisposition intellectuelle et morale que nous connaissons. Busoni n'a point le dessein de nous flatter dans notre manie du « neuf » à l'aide de bizarres et d'inéprouvées combinaisons de couleurs et de sons, de nous dépayser par l'étrangeté et le bric-à-brac d'un exotisme facile et banal. Aussi sa musique ne sent pas le pastiche. Elle n'a rien d'artificiel. Son Orient n'est pas truqué.

Cette importante composition fut achevée en l'automne 1905. On en a tiré, pour le concert, une non moins importante suite pour grand orchestre et chœur de femmes, exécutée pour la première fois à la Sing-Akademie de Berlin le 21 octobre 1905. Cette suite symphonique se divise en 8 parties:

I. — *Il supplizio. La portà della città. La Partenza* (1er acte).

II. — *Truffaldino* (Introduction du 2e acte et Marche grotesque).

III. — *Altoum* (Marche du fabuleux empereur).

IV. — *L'appartemento delle donne* (3e acte).

V. — *Danze e Canzone* (3e acte).

VI. — *Turandot* (3e acte).

VII. — *Notturno. Walzer* (4e acte).

VIII. — *In modo Marcia funebre e Finale alla turca* (5e acte).

Dans ces morceaux étincelants de couleur et de verve, Busoni laisse couler le jet naturel de sa fantaisie spirituelle. Il use d'un style à facettes perpétuellement étincelant ou piquant. C'est un pétillement de rythmes ingénieux, un cliquetis de riches accumulations tonales. Il a des trouvailles harmoniques imprévues, de brusques oppositions de timbres, d'éblouissantes fusées sonores. L'orchestration rutile de toute la munificence fantastique et pompeuse de l'Orient. Elle en affiche par instants le bariolage et la baroquerie (marche grotesque). Elle en revêt toute la mélancolique langueur (Danse et chœur, nocturne). Devant l'ample écoulement des harmonies chatoyantes ou pittoresques, l'auditeur est comme imprégné des chaudes couleurs qui ruissellent de la palette du musicien. Parce qu'il ne voit pas les œuvres

orientales par l'extérieur, Busoni sent et exprime merveilleusement le sentiment qui s'y réalise. Voilà par où son exotisme se distingue de l'impressionisme factice et creux de ceux qui l'ont devancé dans cette voie.

Busoni donne en ses compositions une haute et fière idée de la musique moderne. C'est un chercheur de voies ignorées, un curieux et sincère ouvrier de formes et de rythmes, un poète aux vibrations profondes et sonores qui respecte son œuvre. Il n'a souci que la faire belle et ne se préoccupe point de la former sur le goût d'un public ignorant et snob. Avec ce tempérament, il est le musicien le moins fait pour la fabrication mécanique des compositions à la mode. Il écrit ce qu'il doit écrire conformément au sentiment de son âme, comme qui fait œuvre immortelle.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Après la VIII[e] Symphonie de Gustav Mahler 1
Richard Strauss et le Festival de Munich 19
Le Chevalier à la Rose de Richard Wagner. 47
« Ariane à Naxos ». 71
Ferruccio Busoni 87

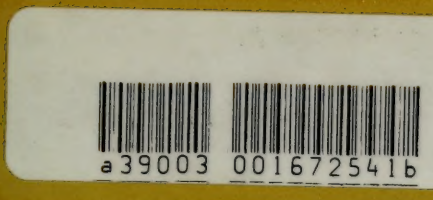
IMPRIMERIE ALSACIENNE ANC^t G. FISCHBACH, STRASBOURG.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of O
Date Due

APR 0 2 '80

MAR 24 '80


a39003 001672541b

CE ML 0390
.P75 1913
COO PENNELLE, LA A MUNICH.
ACC# 1314423

Les Reliures Caron
TEL.: (819) 686-2059
(MTL.) 255-5263